This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Это цифровая коиия книги, хранящейся для иотомков на библиотечных иолках, ирежде чем ее отсканировали сотрудники комиании Google в рамках ироекта, цель которого - сделать книги со всего мира достуиными через Интернет.

Прошло достаточно много времени для того, чтобы срок действия авторских ирав на эту книгу истек, и она иерешла в свободный достуи. Книга иереходит в свободный достуи, если на нее не были иоданы авторские ирава или срок действия авторских ирав истек. Переход книги в свободный достуи в разных странах осуществляется ио-разному. Книги, иерешедшие в свободный достуи, это наш ключ к ирошлому, к богатствам истории и культуры, а также к знаниям, которые часто трудно найти.

В этом файле сохранятся все иометки, иримечания и другие заииси, существующие в оригинальном издании, как наиоминание о том долгом иути, который книга ирошла от издателя до библиотеки и в конечном итоге до Вас.

Правила использовапия

Комиания Google гордится тем, что сотрудничает с библиотеками, чтобы иеревести книги, иерешедшие в свободный достуи, в цифровой формат и сделать их широкодостуиными. Книги, иерешедшие в свободный достуи, иринадлежат обществу, а мы лишь хранители этого достояния. Тем не менее, эти книги достаточно дорого стоят, иоэтому, чтобы и в дальнейшем иредоставлять этот ресурс, мы иредириняли некоторые действия, иредотвращающие коммерческое исиользование книг, в том числе установив технические ограничения на автоматические заиросы.

Мы также иросим Вас о следующем.

- Не исиользуйте файлы в коммерческих целях.
  Мы разработали ирограмму Поиск книг Google для всех иользователей, иоэтому исиользуйте эти файлы только в личных, некоммерческих целях.

- Не отиравляйте автоматические заиросы.
  Не отиравляйте в систему Google автоматические заиросы любого вида. Если Вы занимаетесь изучением систем машинного иеревода, оитического расиознавания символов или других областей, где достуи к большому количеству текста может оказаться иолезным, свяжитесь с нами. Для этих целей мы рекомендуем исиользовать материалы, иерешедшие в свободный достуи.

- Не удаляйте атрибуты Google.
  В каждом файле есть "водяной знак" Google. Он иозволяет иользователям узнать об этом ироекте и иомогает им найти доиолнительные материалы ири иомощи ирограммы Поиск книг Google. Не удаляйте его.

- Делайте это законно.
  Независимо от того, что Вы исиользуйте, не забудьте ироверить законность своих действий, за которые Вы несете иолную ответственность. Не думайте, что если книга иерешла в свободный достуи в США, то ее на этом основании могут исиользовать читатели из других стран. Условия для иерехода книги в свободный достуи в разных странах различны, иоэтому нет единых иравил, иозволяющих оиределить, можно ли в оиределенном случае исиользовать оиределенную книгу. Не думайте, что если книга иоявилась в Поиске книг Google, то ее можно исиользовать как угодно и где угодно. Наказание за нарушение авторских ирав может быть очень серьезным.

О программе Поиск кпиг Google

Миссия Google состоит в том, чтобы организовать мировую информацию и сделать ее всесторонне достуиной и иолезной. Программа Поиск книг Google иомогает иользователям найти книги со всего мира, а авторам и издателям - новых читателей. Полнотекстовый иоиск ио этой книге можно выиолнить на странице `http://books.google.com/`

TRANSFERRED TO
FINE ARTS LIBRARY

Harvard College
Library

THE GIFT OF

Archibald Cary Coolidge

Class of 1887

PROFESSOR OF HISTORY

From the
Fine Arts Library
Fogg Art Museum
Harvard University

МОИ ДОСУГИ

ВЛАДИМІРЪ МАТВѢЕВИЧЪ
ГИРШФЕЛЬДЪ
№ 145а

МОИ ДОСУГИ

СОБРАННЫЯ ИЗЪ ПЕРІОДИЧЕСКИХЪ ИЗДАНІЙ

МЕЛКІЯ СОЧИНЕНІЯ

Ѳедора Буслаева

ВЪ ДВУХЪ ЧАСТЯХЪ

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

МОСКВА
Въ Синодальной Типографіи
1886

FA 161.25 (1)

HARVARD COLLEGE LIBRARY
GIFT OF
ARCHIBALD CARY COOLIDGE
APR 12 1927

Дозволено Цензурою. Москва. Февраля 10 дня, 1886 г.

ОГЛАВЛЕНІЕ

ПЕРВОЙ ЧАСТИ.

	стр.
Женскіе типы въ изваяніяхъ греческихъ богинь. 1851 г.	1
Христіанскій музей при берлинскомъ университетѣ. 1864 г.	38
Римскія письма 1875 г.	55
Регенсбургъ. 1880 г.	130
Бамбергъ. 1880 г.	159
Шартрскій соборъ. 1874 г.	174
Флоренція въ 1864 г.	191
Шестисотлѣтній юбилей дня рожденія Данта Алигіери. 1864 г.	216
Изъ Бургдорфа. 1870 г.	245
Итальянскія карикатуры во время франко-прусской войны 1870 г.	265
Задачи эстетической критики. 1868 г.	291

ЖЕНСКІЕ ТИПЫ

ВЪ ИЗВАЯНІЯХЪ ГРЕЧЕСКИХЪ БОГИНЬ.

Schönheit ist überall ein gar
willkommner Gast.

Гёте.

I.

Окончательную и совершеннѣйшую форму получили греческія божества въ скульптурныхъ изображеніяхъ, въ которыхъ навсегда установились ихъ опредѣленные типы. Фантазія греческихъ поэтовъ дала богатое содержаніе характеру каждаго изъ божествъ: скульптура, отбросивъ въ поэзіи все случайное и временное, умѣла извлечь изъ занимательныхъ сказаній о похожденіяхъ и дѣлахъ боговъ только то, что было существеннаго въ каждомъ характерѣ. Потому въ скульптурныхъ типахъ греческіе боги выступаютъ передъ нами въ самомъ свѣтломъ видѣ, не только какъ настоящія божества греческія, но и какъ люди совершеннѣйшіе, въ той мѣрѣ, въ какой Греки разумѣли человѣческое совершенство: между тѣмъ какъ въ поэтическихъ сказаніяхъ видимъ тѣхъ же боговъ весьма часто съ ихъ темной стороны, иногда съ мелочными недостатками и

пороками, несвойственными достоинству не только высшаго существа олимпійскаго, но даже и простаго смертнаго. При всей идеальности, изваянныя божества удержали въ себѣ слѣды человѣческихъ качествъ, приписанныхъ имъ поэтическимъ вымысломъ, но только такихъ качествъ, которыя могли согласоваться съ стремленіемъ Грека олицетворить въ образѣ божества все, что только онъ могъ видѣть въ человѣкѣ лучшаго и совершеннѣйшаго. Греческія богини были для Грека какъ высшимъ идеаломъ, лучшею его мечтою о красотѣ и совершенствѣ, такъ и осязательнымъ, видимымъ образомъ, въ который онъ облекъ свои понятія о женщинѣ. Чтобы выставить въ надлежащемъ свѣтѣ эти прекрасные типы, надобно прежде сказать нѣсколько словъ о греческомъ ваяніи вообще.

Если человѣкъ, хотя и образованный, но не воспитавшій себя изученіемъ древняго искусства и никогда не видавшій лучшихъ произведеній скульптуры, взглянетъ въ первый разъ на самое художественное изваяніе греческое, то непремѣнно осудитъ его въ недостаткѣ выраженія. Первое впечатлѣніе, которое вообще рѣдко обманываетъ, докажетъ всякому, какъ уже далеки наши художественные интересы отъ простоты и ясности древняго идеала. Греческій художникъ глубоко чувствовалъ, что прекрасное должно производить на душу успокоительное и стройное впечатлѣніе, должно не волновать, а очищать страсти; потому всегда зналъ мѣру поэтическому восторгу и никогда не увлекался въ своихъ созданіяхъ минутнымъ, преходящимъ выраженіемъ страсти. Невозмутимый характеръ человѣка, не тронутый никакими внѣшними побужденіями, характеръ въ

первоначальномъ, едва раскрывающемся его зародышѣ, онъ умѣлъ облечь въ опредѣленный, ясный образъ, тишина и спокойствіе котораго выражаютъ то обычное расположеніе духа, которое Греки называли словомъ ἦθος.

Даже самое сильное волненіе страсти классическое искусство облекало безмятежною тишиною *. Всему стремительному, рѣзкому и порывистому оно умѣло положить границы. Такъ древнему художнику нужно было изобразить силу Геркулеса, и онъ представилъ его уже отдыхающимъ послѣ великаго подвига. Внутреннее могущество непреоборимой силы этого божества прекрасно остановлено спокойствіемъ всей фигуры. Мускулы, холмами улегшіеся другъ подлѣ друга, будто отдыхаютъ послѣ крайняго напряженія. Только что теперь поразилъ онъ исполиновъ и чудовищъ, но не легкимъ могуществомъ боговъ, не однимъ только словомъ, не мановеніемъ главы или руки, а страшными трудами смертнаго, въ потѣ лица своего, тою огромною палицею, на которую теперь онъ оперся, отдыхая отъ трудовъ. Зрителю самому предоставляется вообразить, какова же будетъ эта утихшая сила, когда покоящаяся на страшной палицѣ рука его поднимется нанесть смертельный ударъ? Въ этомъ описаніи читатель, вѣроятно, угадалъ Геркулеса Фарнезскаго, что̀ въ Неаполѣ.

Но Грекъ не удовольствовался такимъ изображеніемъ силы: какъ Геркулесъ въ этомъ видѣ еще не достигъ конца своихъ подвиговъ, такъ и скульптура греческая

* О разъяренномъ Нептунѣ Виргилій говоритъ, Aeneid I, 126 и 127: «graviter commotus, et alto prospiciens, summa placidum caput extulit unda». Не призвавъ на помощь пластическое искусство, комментаторы долго не умѣли объяснить, какъ могъ имѣть *спокойное лицо сильно взволнованный?*

еще не окончательно покорила стремительность и напряженіе спокойствію гармоніи. Надобно было изобразить Геркулеса уже на вѣки успокоеннымъ, надобно было увѣнчать силу и подвиги безмятежностью олимпійской: и художникъ изваялъ Геркулеса сидящимъ на Олимпѣ, уже очищеннымъ отъ всего земнаго, облегченнымъ отъ треволненій и раздраженія, и вкушающимъ блаженство вмѣстѣ съ прочими богами. Такъ изображенъ Геркулесъ въ знаменитомъ ватиканскомъ торсѣ.

Новый художникъ рѣдко умѣетъ давать надлежащую мѣру своему идеалу: онъ выскажетъ болѣе, нежели сколько нужно, и тѣмъ разстроитъ гармонію цѣлаго. Такъ погрѣшилъ передъ пластическимъ спокойствіемъ Джованни-да-Болонья въ знаменитомъ бронзовомъ Меркуріи, находящемся въ флорентійскомъ музеѣ. Его Меркурій, взмахнувъ окриленною своею ногою, легко поднялся на полетъ. Фигура изваяна прекрасно; но зрителю тяжело долго смотрѣть на такую слишкомъ усиленную постановку, нарушающую спокойствіе пластической фигуры и съ такимъ одностороннимъ намѣреніемъ выказывающую одно только отвлеченное понятіе о Меркуріи, какъ быстромъ посланникѣ боговъ: и зритель чѣмъ долѣе смотритъ, тѣмъ болѣе воображаетъ видѣть въ этой статуѣ Меркурія не летящаго, а за чѣмъ-то высоко поднявшаго правую ногу и все стоящаго на лѣвой. Художественное произведеніе оживаетъ не въ мраморѣ или бронзѣ, а въ душѣ наблюдающаго, въ ея безконечно разнообразныхъ мечтахъ, которыя наноситъ изящное впечатлѣніе. Пусть же спокойно сидитъ быстроногій посланникъ боговъ, какъ онъ изображенъ въ геркуланскомъ бронзовомъ Гермесѣ, что̀ въ неаполитанскомъ музеѣ,—но сидитъ такъ,

чтобы воображеніе зрителя увидѣло въ немъ и легкость движеній, и быстроту рѣзвыхъ ногъ. И вотъ—мгновенно спершееся дыханіе, поднимая грудь его, едва примѣтно вздуваетъ ноздри и трепетно, но тихо вырывается изъ устъ, уже готовыхъ сложиться въ привѣтливую улыбку. Чувствуешь какъ онъ только что присѣлъ послѣ долгаго и быстраго полета и не успѣлъ еще подобрать раздвинутыхъ ногъ своихъ въ болѣе спокойное положеніе: животъ подался назадъ, а гибкая спина круто нагнулась, будто натянутый лукъ, который тотчасъ выпрямится, какъ только слетитъ съ него оперенная стрѣла. Такимъ образомъ красота классическая никогда не высказывается вполнѣ, и говоритъ душѣ всегда больше того, сколько выражаетъ въ мраморѣ *.

Спокойствіе, столь пристойное изваяннымъ божествамъ, Платонъ ** опредѣляетъ такимъ состояніемъ духа, которое занимаетъ средину между горестью и веселіемъ. Оба эти чувства—достояніе человѣка, постоянно живущаго въ зависимости отъ случайностей жизни. Греческіе боги хотя подвергаются, и весьма часто, такимъ же случайностямъ въ своихъ похожденіяхъ, разсказанныхъ поэтами: но изваянные въ мраморѣ, являются они уже очищенными отъ слабостей человѣка. Пластическій характеръ ихъ не нарушается ни минутною радостью, ни скорбію, ни инымъ преходящимъ волненіемъ. Но хотя спокойствіе и составляетъ необходимое условіе классической красоты: однако, какъ выраженіе безъ красоты противно, такъ и красота безъ выраженія была бы не-

* «Quanto si mostra men, tanto è più bella» —чѣмъ менѣе показывается, тѣмъ прекраснѣе, Tasso. La Gerusal. liber. XVI, окт. 14.

** De repub. I. 9.

мила и малозначительна. Потому не надобно думать, чтобы въ типахъ божествъ не было выраженія: оно присутствуетъ и на лицѣ и даже въ постановкѣ каждаго, но высказывается такъ тонко и нѣжно, что надобно долго вглядываться, чтобы открыть его. Какъ едва чувствительно обозначены гордость и самодовольство Аполлона Бельведерскаго очертаніемъ устъ и ноздрей! Какою тишиной растворяется скорбь на лицѣ несчастной Ніобы, въ рѣшительную минуту ея жизни, когда она, гордая своими дѣтьми, теряетъ изъ всѣхъ до послѣдняго. Художники позднѣйшей эпохи давали болѣе рѣзкое выраженіе лицамъ, и то преимущественно людей, а не боговъ: что̀ видимъ въ прекрасной скорбящей головѣ Александра (находящейся въ флорентійскомъ музеѣ), въ Лаокоонѣ и нѣкоторыхъ другихъ. Сколько нарушаетъ спокойную красоту смѣхъ, очевидно въ изображеніи сатира (фавна). Въ идеалѣ фавна искусство греческое разрѣшило весьма трудную задачу, придавъ человѣческое и притомъ изящное выраженіе полуживотной его натурѣ. Сатиры вообще отличаются крѣпкими, но не выправленными гимнастикой членами, хвостомъ и пошлымъ окладомъ лица, съ козлинами ушами, рогами на лбу и двумя желѣзами на шеѣ. Но чтобы исключить сатира изъ ряду представленій безсмысленныхъ животныхъ, чтобы дать ему нѣчто человѣческое, впрочемъ, согласное и съ его козлиной природою, греческое искусство дало ему свойство самое человѣческое, но неприличное спокойной красотѣ, именно *смѣхъ*.

Потому въ лицѣ его почти всегда смѣющаяся ужимка, выраженію которой способствуетъ и вздернутый носъ, и широкій ротъ, и вздутыя къ скуламъ щеки. Художники древнѣйшаго періода изображали фавна страшнымъ

и отвратительнымъ; аттическая школа и ему умѣла придать возможную красоту, а вмѣстѣ съ тѣмъ и спокойствіе. Такъ Пракситель черты лица своего юнаго «Пресловутаго» (Περιβόητος) фавна подчинилъ задумчивому и мечтательному расположенію чувства, разнѣженнаго звуками флейты, на которой онъ игралъ. Отсутствіе природной граціи въ сатирѣ Пракситель обозначилъ тѣмъ, что заставилъ его стоя положить одну ногу на другую, что̀ считалось въ греческомъ искусствѣ нарушеніемъ изящнаго покоя и достоинства.

Нѣжности и тишинѣ выраженія способствовалъ юный возрастъ, въ какомъ Греки представляли свои божества. Даже самъ отецъ боговъ, не смотря на окладистую бороду, наслаждается юношескою свѣжестью. Художники древнѣйшей эпохи изображали Гермеса и Вакха бородатыми; въ послѣдствіи же, въ цвѣтущую эпоху греческой скульптуры, для того, чтобы придать идеальную красоту и пластическое спокойствіе къ выраженію, ваятели давали этимъ богамъ юношескій видъ, съ формами нѣжнаго тѣла, еще не окрѣпшими въ опредѣленный характеръ, загрубѣлый отъ лѣтъ и страстей, съ очертаніями не вполнѣ опредѣленными. Въ старости черты лица становятся рѣзче, и красота уступаетъ мѣсто выраженію. Выраженіе же бываетъ тѣмъ сильнѣе, чѣмъ опредѣленнѣе выступаетъ на лицѣ характеръ. Здѣсь, кажется, должно искать причины, почему христіанская живопись значительно превосходитъ классическую скульптуру въ изящномъ выраженіи старческихъ лицъ. Рафаэль, между слушателями проповѣди Апостола Павла въ Аѳинахъ, на первомъ планѣ выставилъ старцевъ. Именно въ душу старика, искушеннаго опытомъ и узнавшаго

радости и печали жизни, можетъ глубоко пасть высокое ученіе проповѣди и дать многозначительное выраженіе лицу, по которому опытъ и время провели уже морщины. Каждый изъ этихъ много испытавшихъ слушателей, по различію проведенной имъ жизни, различно выражаетъ воспринимаемое имъ дѣйствіе отъ словъ Апостола. Одинъ, устремивъ на проповѣдника жаждущіе взоры, готовъ сей часъ убѣдиться, будучи внезапно пораженъ силою слова, возбуждающею въ немъ восторгъ; другой, слушая внимательно, опустилъ голову, будто обремененный тяжелымъ отвѣтомъ передъ совѣстью, впервые въ немъ пробужденною; третій, отвлеченный отъ всего земнаго Божественнымъ ученіемъ, задумчивые взоры свои устремилъ въ неопредѣленную даль, а этотъ, изумленный, какъ бы внѣ себя отъ восторга и умиленія, хотѣлъ бы всю душу свою перелить въ слухъ, чтобы не проронить ни одного столь утѣшительнаго для него звука; и еще далѣе, углубляясь въ самого себя, опустивъ голову и взоры къ землѣ, а палецъ приложивъ къ носу, какъ бы соображаетъ, или прилагаетъ къ своимъ дѣламъ столь новыя для него мысли. Этихъ восторженныхъ и умиленныхъ слушателей окружаетъ толпа философовъ, скептиковъ и эпикурейцевъ, и людей равнодушныхъ, занятыхъ житейскимъ.—Ничѣмъ утѣшительнымъ будущее не манило къ себѣ Грека: могъ ли же онъ художественно наслаждаться изображеніемъ старости, далѣе которой онъ ничего не видѣлъ, что̀ могло бы украсить и освѣтить разрушающійся ея видъ?—и онъ естественно обратился къ прошедшему, къ юности, съ воспоминаніемъ о которой такъ много радостнаго пробуждается въ душѣ человѣка; и чтобъ удалить отъ себя мысль о неизбѣжномъ раз-

рушепіи, онъ остановилъ теченіе этого прекраснаго возраста, создавъ для своихъ боговъ вѣчную, не преходящую юность.

Ни въ какой чертѣ лица такъ сильно не высказывается душа, какъ во взорахъ; изображеніе же ихъ превышаетъ средства ваянія. Потому это искусство, не имѣя возможности передать сокровенныя движенія души, вполнѣ удовлетворяло Грека, незнакомаго съ тѣми духовными совершенствами человѣка, которыя были открыты міру уже въ послѣдствіи. Не выражая души во взорахъ, греческій ваятель не могъ видѣть рѣзкаго различія между лицомъ фигуры и остальными ея частями; между тѣмъ какъ христіанская живопись, даже въ древнѣйшую эпоху, умѣла уже дать предпочтеніе лицу, какъ выраженію души. Сличая эгинскія статуи съ памятниками христіанской живописи XIV и XV в., находимъ рѣзкую противоположность началъ. Въ первыхъ, при невзрачности лицъ и отсутствіи выраженія, удивительное совершенство въ разнообразныхъ очертаніяхъ остальныхъ частей тѣла; въ послѣднихъ, при крайнемъ неумѣньи изображать тѣло, видимъ глубокое выраженіе въ изящныхъ лицахъ, хотя и не всегда правильныхъ, и по большей части однообразныхъ, какъ напр., у Фра-Беато-Анджелико-да-Фіезоле. Очевидно, что скульпторъ первоначально употребилъ все свое умѣнье на обработку туловища и оконечностей; живописецъ же временъ христіанскихъ—на выраженіе лица. Въ послѣдствіи живопись, совершенствуясь изученіемъ природы, давала бо́льшую правильность какъ лицамъ, такъ и всей фигурѣ; скульптура же постепенно сообщала лицамъ бо́льшую красоту и выраженіе.

Греческій ваятель никогда не давалъ лицу предпочтенія передъ остальными частями тѣла, выражая свой идеалъ во всемъ человѣкѣ, какъ онъ есть, отъ головы до ногъ. Мысль заснувшаго съ похмѣлья Барберинскаго Фавна (въ Мюнхенѣ) выражается не только сжатыми мускулами на челѣ и впалыми глазами, отягченными смутнымъ похмѣльемъ,—но и стѣсненнымъ дыханіемъ въ груди, удушливо вырывающимся изъ полуоткрытыхъ устъ; ослабленіемъ живота и изнеможеніемъ всѣхъ членовъ. Боль Лаокоона скопляется въ лѣвомъ боку, отражаясь по всему животу содраганіемъ внутренностей. Грубая рѣзвость Пляшущаго Фавна проступаетъ по всему тѣлу игрою встревоженныхъ мускуловъ, неразвитыхъ упражненіемъ. Въ одѣтыхъ фигурахъ вниманіе ваятеля было направлено какъ на обработку рукъ и ногъ, видныхъ изъ-подъ драпировки, такъ и на складки одѣянія, которыя подчинялъ онъ не только стану и движеніямъ членовъ, но даже и душевному расположенію изображаемаго лица. Такъ съ величавой скорбью, выраженною на лицѣ Ніобы, согласуется драпировка ея одѣянія, болѣе спокойная, нежели на ея дѣтяхъ, страхъ и трепетъ которыхъ стремительнымъ движеніемъ тѣла сообщаютъ и одеждѣ безпорядокъ и волненіе складкамъ.

Ни одна изъ лучшихъ статуй греческихъ не дошла до насъ во всей цѣлости, безъ поврежденій и отколковъ, если не головы или оконечностей, то, по крайней мѣрѣ, пальцевъ, носа и т. п. Утрата, конечно, невозвратимая, которую такъ умиленно и поэтически оплакиваетъ Винкельманъ въ описаніи Бельведерскаго Торса: однако такова гармонія въ стройномъ выраженіи идеи по всѣмъ частямъ греческаго типа, что воображеніе зрите-

ля, настроенное прекраснымъ торсомъ, которому недостаетъ ни рукъ, ни ногъ, ни головы, возсоздаетъ себѣ идею о полномъ образѣ всего человѣка. Напротивъ того, въ новой живописи нѣтъ ни одной фигуры, всѣ части которой, вмѣстѣ взятыя, могли бы возбудить въ зрителѣ соотвѣтственное имъ выраженіе утраченнаго лица. Что́ бы осталось намъ, еслибы по какому нибудь несчастію время стерло всѣ лица Мадоннъ Рафаэля, сохранивъ только драпировку и оконечности?

Въ чемъ состоитъ ограниченность ваянія, въ томъ же его и совершенство. Это искусство, при своихъ малыхъ средствахъ и при стремленіяхъ Грека, столь легко удовлетворяемыхъ, никакъ не сравнится съ живонисью въ разнообразіи своихъ произведеній. Красота—единственная цѣль, какую имѣлъ Грекъ въ виду для ваянія—собственно одна и та же; выраженія души и страстей, изображаемыя живописью, безконечны и разнообразны, какъ сама душа. Грекъ довольствовался малымъ; за то и малыми средствами достигъ предположенной цѣли: его ваяніе вполнѣ передало ему идеалы божествъ. Въ этомъ отношеніи, какъ далеко не выполнила своего назначенія живопись! Ограниченное стремленіе Грека—выразить красоту въ пластическомъ образѣ—съ особенной ясностью оказалось въ томъ, что каждому божеству, какъ проявленію той или другой стороны пластической красоты, далъ онъ въ изваяніи опредѣленный характеръ, навсегда сомкнутый въ неизмѣнномъ типѣ. Первоначально сама религія греческая намѣтила знаменательныя черты въ изображеніи божества. Въ послѣдствіи художники хотя и скрашивали наружныя формы изваянія, однако никогда не смѣли измѣнить олимпійскаго типа, идущаго по преда-

нію отъ періода архаическаго, когда въ нѣдрахъ религіи зародилась первоначальная идея художественнаго Олимпа. Но идея эта долго носилась неопредѣленная и еще неразгаданная искусствомъ. Нужно было творчество великихъ ваятелей, чтобы аттрибутъ и символъ, завѣщанные древнѣйшимъ періодомъ, были не внѣшней принадлежностью изваянія, а чтобы, претворясь въ мысль и чувство, органически вошли во внутренній составъ человѣкообразнаго божества греческаго, и, какъ живой и опредѣленный характеръ, одѣлись изящными формами всего изваянія.

Для характеристики художественнаго типа ваяніе не имѣетъ обширныхъ и разнообразныхъ средствъ живописи, ни колорита, ни свѣтлотѣни, ни перспективы: она пользуется только очертаніями; но и самымъ очертаніямъ положила она мѣру и границы, потому что каждому божеству были приписаны извѣстныя, опредѣленныя формы. Всѣ части лица были внимательно изучены, и малѣйшими видоизмѣненіями въ очеркѣ ихъ ваятели воспользовались для характеристики олимпійскихъ типовъ. Зевсъ отличается высокимъ и открытымъ челомъ, по обѣимъ сторонамъ котораго широкими волнами спускаются кудри; спокойное очертаніе устъ царственному величію придаетъ ласковый видъ. Геркулесъ и Меркурій, оба съ коротко-остриженными волосами; но, кромѣ сложенія всего тѣла, первый отличается отъ послѣдняго широкою и короткою шеею. Если ваятель не могъ воспользоваться внутреннею, духовною силою глаза, игрою и выраженіемъ во взорахъ; то, по крайней мѣрѣ, могъ употребить для своей цѣли разнообразное очертаніе внѣшней его формы: одинъ типъ обозначилъ онъ широко рас-

крытыми глазами, другой—опущенными внизъ, третій—полуоткрытыми. Хотя черты лица и уборъ волосъ на головѣ давали ваятелю болѣе разнообразное содержаніе для опредѣленія типа, однако онъ столько же старался воспользоваться для этой цѣли и остальными частями тѣла, если фигура была обнажена, или же одѣяніемъ.

Навсегда заключенный въ неизмѣнныя, мѣрою опредѣленныя очертанія, художественный типъ божества не долженъ былъ значительно нарушаться слишкомъ рѣзкимъ выраженіемъ. Такимъ образомъ типическій характеръ изваяній необходимо требовалъ красоты спокойной, ясности, неомрачаемой страстями. Вотъ почему такъ трудно неопытному глазу примѣтить легко обозначенное рѣзцомъ измѣненіе какой нибудь черты въ греческомъ типѣ, для означенія душевнаго въ немъ движенія.

Отсюда явствуетъ, что греческіе боги не могли быть предметомъ драматической группы. Мстящія божества, Аполлонъ и Артемида, поражающія дѣтей Ніобы, невидимы. Борьба и страданіе, представляемыя въ трагедіи, не согласовались съ ясностью олимпійскаго типа. Греческая скульптура, въ своемъ историческомъ развитіи нисходя отъ изображенія безмятежныхъ боговъ къ представленію волненій и страстей слабаго смертнаго, все болѣе и болѣе принимала характеръ драматическій. Въ группѣ Ніобы, совершеннѣйшей драмѣ въ ваяніи, временъ Скопаса, красота и величіе еще господствуютъ надъ душевнымъ смятеніемъ и страхомъ смерти. Въ эпоху позднѣйшую, художники родосской и пергамской школы съ бо́льшимъ желаніемъ выставляли въ группахъ страсти, немощи и страданія человѣка. Лаокоонъ, произведеніе этого періода, значительно уступаетъ Ніобѣ въ спокой-

ствіи и величіи. Прекрасны изваянные идеалы пергамской школы, но нѣтъ уже въ нихъ той душевной ясности, того успокоительнаго довольства, какими одѣлись въ цвѣтущую эпоху греческаго ваянія олимпійскіе типы. Красота человѣка, сколь ни велика она, уже приносится въ жертву его страстямъ; дорого, цѣною самой жизни, покупается достоинство человѣческое въ борьбѣ съ судьбою. До какой степени могла греческая скульптура довести патетическое, свидѣтельствуетъ намъ группа изъ битвы съ Кельтами, вообще пользующаяся меньшею извѣстностью, нежели Ніоба и Лаокоонъ. Къ ней принадлежалъ капитолійскій умирающій Гладіаторъ, котораго предсмертныя муки переходятъ уже въ страшное успокоеніе, а всѣ, какія только остались въ немъ, жизненныя силы обращаются отъ міра внѣшняго, отъ всего окружающаго, внутрь его самого, передъ тою минутою, когда душа разстанется съ тѣломъ. Кромѣ этого, такъ называемаго Гладіатора, отъ группы изъ битвы съ Кельтами до насъ дошли двѣ фигуры, извѣстныя подъ именемъ Арріи и Пета (въ Римѣ, въ виллѣ Людовизи). Прекрасный молодой человѣкъ одной рукой поддерживаетъ умирающую женщину, а другою закалываетъ себя. Будучи побѣжденъ врагами, изъ страха, чтобъ жена его не досталась кому плѣнницей, онъ сначала поразилъ ее; потомъ убиваетъ и самого себя: но и въ минуту его собственной смерти, нѣжная рука его, заботливо поддерживаетъ ту, которую столько любилъ онъ въ жизни, что и убиваетъ изъ любви. И она добровольно и покорно отдается ему въ жертву; кажется, она еще не совсѣмъ мертва: глаза ея еще открыты, но уже закатываются; она и при смерти спокойна и прекрасна; ни одна судо-

рожная черта не безобразитъ ея юной смерти: нѣжно сливаются ея члены, и тихо скатываются къ землѣ, будто цвѣтокъ свертывается, побитый морозомъ. Рѣзкую противоположность съ женою являетъ фигура мужа: онъ весь въ движеніи и порывѣ. Извивающійся станъ его нѣсколько напоминаетъ Лаокоона: но въ Лаокоонѣ больше страданія и борьбы въ мускулахъ, а у него бодрость, отвага и страсть сопровождаются стройными движеніями. Жена отходитъ къ смерти, но онъ еще полонъ жизни, хотя кровь уже и струится изъ его смертельной раны, которую онъ наноситъ себѣ мечемъ въ самое то мѣсто, гдѣ шея получаетъ дыханіе изъ груди. Но что̀ ему собственная его смерть, тѣмъ болѣе когда онъ самъ добровольный виновникъ ея? На лицѣ его, которое по художественной отдѣлкѣ можно поставить на ряду съ Лаокооновымъ, сосредоточены всѣ ощущенія, выраженныя группою. Онъ гордо поднялъ голову, и съ трепетомъ отворотилъ лицо и отъ умирающей жены, и отъ своей руки, наносящей рану. Въ чертахъ его лица остервенѣніе отъ недавней, потерянной битвы, переходитъ въ предсмертный ужасъ: но боль собственная не омрачаетъ благороднаго выраженія. Въ этомъ самовольно умирающемъ героѣ все покоряется неукротимой его волѣ, которая, будучи подавляема судьбою, безтрепетно ищетъ въ произвольной смерти желанной свободы, жертвуя этому чувству и жизнью, и любовью.

Сколь ни прекрасна эта группа, дальше которой греческое ваяніе не пошло въ развитіи патетическаго: однако не въ такихъ произведеніяхъ классическое искусство стремилось достигнуть той совершенной красоты, которую оно всегда имѣло своей единственной цѣлью. Въ отчаян-

ной борьбѣ человѣка съ судьбою, Грекъ, можетъ быть, выразилъ недовольство своими тѣсными, ограниченными интересами, горькую мысль о безутѣшной участи человѣка, которому нѣчего искать помощи отъ вымышленнаго Олимпа. Въ этомъ отношеніи отчаяніе Лаокоона и вышеописаннаго героя, извѣстнаго подъ именемъ Пета, могло имѣть глубокое значеніе для Грека въ позднѣйшую эпоху: но, безъ сомнѣнія, гораздо утѣшительнѣе нѣкогда была для него возвышенная скорбь Ніобы, наказанной отъ божества ногибелью дѣтей, гордость которыми была ея единственной, впрочемъ, достойной наказанія виною. Она была преступна, какъ мать; но и пострадала также, какъ мать. Невинный Лаокоонъ вмѣстѣ съ дѣтьми и самъ страдаетъ физическою болью; Ніобѣ предоставлено одно только нравственное страданіе. Величаво стоитъ она между дѣтьми, которыя, будучи поражаемы стрѣлами мстящихъ божествъ, бѣгутъ къ ней подъ защиту. Гордость матери въ ней наказана, но красота материнскаго чувства навсегда остается при ней: забывая о своей личной опасности, съ любовью нѣжной матери, прижимаетъ она къ своему лону послѣднее оставшееся ей дитя, свою меньшую дочь, жертвуя собой, чтобы только защитить ее отъ мести боговъ. Зритель умиляется глубокой материнскою любовью Ніобы, но въ то же время, сознавая ея вину и заслуженную казнь, благоговѣетъ передъ справедливо карающимъ божествомъ.

Ніоба потому изящнѣе позднѣйшихъ группъ, что сохранила больше спокойствія и ненарушимой красоты. Какъ человѣкъ въ душевномъ волненіи не можетъ ясно понимать вещи, такъ и порывы страстей въ изваяніи скрываютъ и возмущаютъ внутренній характеръ. Потому

самое полное и ясное представленіе о человѣкѣ Грекъ выразилъ въ безмятежныхъ типахъ своихъ божествъ.

II.

Изваянія греческихъ богинь имѣютъ великое значеніе въ исторіи искусства даже до нашихъ временъ: потому что въ типахъ богинь Грекъ умѣлъ во всей простотѣ и ясности опредѣлить такія основныя и общія черты природы женской, которыя навсегда пребываютъ въ характерѣ женщины, не смотря на всѣ возможные оттѣнки и видоизмѣненія, придаваемые ему искусствомъ новѣйшимъ ъ согласно съ развитіемъ образованности, съ нравственнымъ совершенствованіемъ, и вообще съ потребностями вѣка. Въ отношеніи художественномъ нельзя того же сказать объ изваяніяхъ боговъ: въ нихъ болѣе виденъ односторонній взглядъ Грека, ограниченный вещественнымъ и внѣшнимъ. Ловкость и быстрота Гермеса, сила Геркуле свѣжая юность Аполлона, мягкость и женоподобіе Вакха и другія физическія качества не даютъ основнаго понятія о существѣ человѣка, достоинство котораго цѣнится не по наружнымъ, а по душевнымъ свойствамъ. Красота въ мущинѣ дѣло постороннее: между тѣмъ какъ для женщины она во всѣ времена имѣетъ существенное значеніе; а эстетически возможна она только въ согласіи съ достоинствами нравственными. Именно такую красоту создало греческое ваяніе въ типахъ богинь. Такимъ образомъ въ своихъ богиняхъ Грекъ выразилъ общечеловѣческаго больше, нежели въ богахъ. А вмѣстѣ съ тѣмъ и его непрестанное стремленіе—найти красоту чистую

и совершеннѣйшую—остановилось наконецъ на женскомъ же типѣ, въ созданіи богини красоты и любви.

Грекъ понялъ женщину со стороны ея чувства, въ отношеніи къ тому нѣжному влеченію, по которому она становится и любящею и любимою. Женскую натуру, которой еще не пришло время любить, или которая силою воли не допускаетъ къ себѣ этого чувства, выразилъ онъ въ идеалахъ Артемиды и Паллады; женщину любящую—въ Герѣ и Афродитѣ.

Начнемъ съ Паллады, какъ того идеала, который особенно былъ любимъ и обработанъ въ древнѣйшую эпоху греческаго ваянія, сообщившую ей тотъ суровый характеръ, который навсегда удержалъ въ ея типѣ Фидій, достойно заключившій художественную дѣятельность предшествовавшей ему эпохи своими двумя знаменитыми статуями: Аѳины-Дѣвы, изваянной изъ золота и слоновой кости и украшавшей Парѳенонъ, и бронзовой Аѳины воительницы, которая стояла между Пропилеями и Парѳеноном, и была такъ колоссальна, что виднѣлась даже съ кораблей въ далекомъ морѣ. Суровый типъ Паллады, дѣвы воительницы, былъ естественнымъ выраженіемъ нравовъ старинной эпохи, когда величіе женщины могло быть представлено подъ видомъ побѣды ея надъ врагами. Грубая простота того времени если не умѣла оцѣнить нѣжныхъ склонностей женскаго сердца; за то, при чистотѣ нравовъ, умѣла дать высокое значеніе дѣвственной непорочности. По нѣкоторымъ миѳамъ, смыслъ которыхъ указываетъ на глубокую древность, Паллада убиваетъ своего отца, посягнувшаго на ея непорочность; по другимъ, нечаянно, во время потѣшной игры поражаетъ свою подругу, дочь воспитателя своего, Тритона.

Оба эти лица, и преступный отецъ и не осторожная подруга, носятъ имя, общее съ богиней Палладою, Pallas. Богиня-побѣдительница сохраняетъ воспоминаніе о нихъ въ своихъ побѣдныхъ трофеяхъ, точно также какъ носитъ на груди голову Горгоны, существа чувственнаго, пораженнаго также силою Паллады, но вмѣстѣ и существа столь близкаго Палладѣ, что она сама иногда называется Горгоною. Странное сцѣпленіе сказаній, по которому Паллада—и божество чистое и побѣждающее, и вмѣстѣ порочное и побѣжденное! Ея отецъ и подруга, носящіе одно съ нею имя, могутъ быть разсматриваемы не иначе, какъ миѳическое выраженіе мрачной и чувственной стороны ея же существа, побѣжденной въ ней же самой другою, лучшею и свѣтлою ея половиною *. Кажется, нельзя затрудняться въ объясненіи этого загадочнаго миѳа, по крайней мѣрѣ въ отношеніи художественнаго типа богини. Паллада непорочна и чиста, но не потому что неопытна и неискушена жизнію, а потому что своею твердою волею и мужественной силою умѣла побѣдить въ себѣ самой чувственныя наклонности, болѣе которыхъ въ любви ничего не могла видѣть грубая простота древнѣйшей эпохи. Нравственное достоинство человѣка состоитъ не въ невѣдѣніи порока, а въ упорной борьбѣ съ малѣйшими позывами къ нему, и наконецъ въ рѣшительной надъ нимъ побѣдѣ. И Паллада изъ темнаго, доисторическаго періода греческихъ миѳовъ вступаетъ въ міръ классическаго ваянія свѣтлою, прекрасною, но строгою дѣвою, побѣдительницею не только

* См. превосходную статью Отфрида Миллера о значеніи барельефовъ на аѳинскомъ Ѳесеевомъ храмѣ, объясненныхъ изъ миѳа о Паллантидахъ, въ Сборникѣ Гергарда Hyperboreisch-römische Studien, 1833, Часть I, стр. 276 и слѣд.

враговъ внѣшнихъ, но и всякой человѣческой слабости въ себѣ самой. Это блистательное появленіе художественнаго идеала Аѳины прекрасно выражено миѳомъ о рожденіи ея, уже въ возрастѣ цвѣтущей дѣвы, и въ полномъ вооруженіи, изъ творческой головы Зевса *.

Теперь понятно, почему богиня войны, вооруженная копьемъ и щитомъ, одѣтая въ шлемъ и эгиду, ставъ цѣломудреннымъ порожденіемъ головы царя боговъ, а потому и видимымъ олицетвореніемъ его творческаго разума, была покровительницею всякаго умственнаго и нравственнаго совершенствованія, не только благоустройства въ жизни домашней, но и наукъ и искусствъ, занятія которыми успѣшны только при чистотѣ и непорочности помысловъ.

Въ типѣ Паллады греческое ваяніе умѣло стройно сочетать древнюю суровость съ идеальнымъ величіемъ, по требованію позднѣйшаго, цвѣтущаго періода искусства. Прекрасныя, но не роскошныя формы этой богини не только не оставляютъ ничего желать совершеннѣйшаго, но даже передъ прочими богинями сообщаютъ ей въ замѣну роскоши необыкновенно яспое успокоеніе, давая чувствовать каждому, что хотя она и отказалась отъ нѣжныхъ удовольствій жизни, однако не нанесла тѣмъ оскорбленія своей природѣ, уже отъ самаго рожденія къ нимъ мало склонной. Формы тѣла, въ которыхъ особенно раскрываются полнота и нѣга женской природы, у Аѳины значительно сокращены; руки же и ноги, а также и изгибъ спины можно бы назвать мужскимъ, еслибы съ силою и легкостью не соединяли онѣ дѣвичей нѣж-

* Оскорбленная своимъ природнымъ отцемъ, Аѳина сама захотѣла быть дочерью Зевса, по мнѣу у Геродота IV.

ности и граціи въ движеніяхъ. Чувствуешь, что сама Аѳина столько мужественна, что ей уже трудно, невозможно предаться мущинѣ. Но, не будь въ ней твердой рѣшимости оставаться неприступною, не смотря на врожденную ея непреклонность, въ типѣ ея не могло бы быть ни ясности духа, ни самоувѣренности въ собственной силѣ—качествъ, которыя человѣкъ снискиваетъ для своего духовнаго величія свободнымъ избраніемъ и твердою волею. Добровольно отказывая себѣ въ радостяхъ жизни (а были онѣ, по понятію Грека, болѣе чувственныя), она становится строгою не только для другихъ, но и къ себѣ самой. Если природное расположеніе ваятель обозначилъ въ формахъ всего тѣла, то разумную побѣду души надъ увлеченіями могъ выразить только въ лицѣ. Ясное и продолговатое чело ея легко спускается къ тонкому очертанію носа; строгое выраженіе устъ и ланитъ (torva genis) довершается мало-округленнымъ подбородкомъ. Нешироко раскрытыми и внизъ опущенными глазами обозначились не застѣнчивость и стыдливость неопытной дѣвушки, а разумное сознаніе въ превосходствѣ дѣвственной чистоты и обращеніе глубокой и самодовольной натуры внутрь себя самой.

Діана нарочно избѣгаетъ мущинъ; въ Аѳинѣ не замѣтно ни малѣйшаго, ни намѣреннаго, ни искреннаго отъ нихъ отвращенія: она разсудительно постановила себя въ спокойное отношеніе къ мущинѣ. Женскіе идеалы, которые, по мечтанію новѣйшихъ писателей, могли бы быть способны не къ любовной, а къ дружеской связи съ мущиною, далеко уступаютъ Аѳинѣ въ чистотѣ, ясности и твердости нрава. Впрочемъ, въ ней много и дѣвическаго. Благоприличіе, свойственное дѣвицѣ, беретъ верхъ

надъ обычаями воинскими, соблюденія которыхъ надобно бы ожидать отъ богини войны, вооруженной щитомъ и шлемомъ: храброй Амазонкѣ удобнѣе сражаться въ короткомъ одѣяніи, доходящемъ до колѣнъ, какъ обыкновенно изображается она въ скульптурѣ; Аѳина вся широко закутана въ хитонъ съ роскошными складками, чтобы ни чей взоръ не смѣлъ коснуться ея ненорочныхъ формъ. Въ ней даже больше вниманія къ своей наружности и къ стройному въ движеніяхъ спокойствію, нежели въ Артемидѣ, которая не стыдится обнажить свою грудь и ноги по колѣна, и мало заботится о спокойствіи своихъ очертаній, въ стремительной походкѣ.

III.

Все, о чемъ такъ ясно говоритъ сердцу прекрасный образъ богини любви, въ типѣ Артемиды заключено еще въ нераскрытомъ зародышѣ *. Надѣленная отъ природы всѣми прелестями своего пола, одна она, съ дѣтской наивностью, не знаетъ высокой цѣны имъ: отчего преимущественно зависитъ простодушная грація ея прекраснаго типа, которою она такъ отличается отъ прочихъ богинь: можетъ ли быть что̀ милѣе прекрасной дѣвушки, когда она забавляется еще, какъ дитя? При своей неопытности въ жизни, Артемида еще не предчувствуетъ сладкихъ радостей любви, и утѣшается забавами, приличными болѣе

* Въ описаніи Артемиды и Геры, а частію и Афродиты, авторъ не могъ не воспользоваться образцовой характеристикой этихъ богинь, Вильгельма Гумбольдта, въ его сочиненіи «Ueber die männliche und weibliche Form,» напечатанномъ въ Шиллеровыхъ Горахъ, еще въ 1795 году, № 3 и 4.

мущинѣ, какъ это бываетъ всегда, пока дѣвица не узнаетъ любви. Сопровождаемая своими вѣрными подружками и приспѣшницами, въ темныхъ лѣсахъ, охотится юная богиня за оленями, и, бывало, жестоко накажетъ всякаго, кто дерзнетъ взглянуть на нее нецѣломудренно. Непорочность дѣвическаго нрава сближаетъ ее съ Аѳиною; но по характеру эти богини существенно отличаются одна отъ другой. Въ грозной дочери Зевса величіе духа покоряетъ всякую женскую слабость. Она бросила бы тѣнь на свою дѣвственную чистоту, еслибы, подобно Артемидѣ, стала защищать ее отъ дерзкаго взгляда. Спокойные и задумчивые взоры ея скромно опущены къ землѣ. Напротивъ того, Артемида бойко и рѣзво стремится взорами къ любимой ея забавѣ, охотѣ, и далеко смотритъ внередъ, оставляя безъ вниманія все ее окружающее; или же, быстро обращая голову, взглянетъ назадъ, вынимая изъ колчана стрѣлу, какъ изображена эта богиня въ прекрасномъ Версальскомъ изваяніи: выраженіе обращающагося лица ея дико-нрекрасно, и спокойная грація стремительно переходитъ въ величавую угрозу. Для удобства рыскать по полямъ и лѣсамъ, коротко подобрала она свой дорическій хитонъ, туго подпоясавшись имъ, и обнаживъ выше колѣнъ свои легкія и гибкія ноги *. Какъ по окладу лица, такъ и по общему впечатлѣнію, производимому всей фигурой, Артемида очень похожа на своего брата Аполлона: сходство между ними оказывается не только въ родственныхъ чертахъ, но и въ расположеніи духа, и въ нравѣ. Въ обоихъ та же невозмужалая, еще не тронутая опытомъ природа; свѣжая, едва распускающаяся красота

* Nuda genu nodoque sinus collecta fluentis, Aen. 1, 320.

того возраста, когда ни юноша, ни дѣвица, проводя время въ невинныхъ забавахъ, еще не предчувствуютъ той нѣжной связи, которая впослѣдствіи могла бы быть между ними неизбѣжною. Хотя формы тѣла Артемиды не столь роскошны, какъ у Афродиты и Геры, однако натура ея не чужда женскихъ побужденій, и нисколько не выказываетъ мужской силы. И при невѣдѣніи своего назначенія, какъ женщины, она питаетъ живую склонность къ легкимъ удовольствіямъ жизни; теперь она направила ее къ охотѣ, послѣ, можетъ быть, охоту замѣнитъ чѣмъ другимъ, болѣе согласнымъ съ женскими чувствами. Въ ея типѣ изображенъ идеалъ не женскаго характера вообще, а преходящаго расположенія духа, идеалъ дѣвицы въ раннемъ, уже нѣсколько роскошномъ, но недозрѣломъ возрастѣ. Что̀ въ Аѳинѣ развилось до полнаго характера и сознательно успокоилось въ ненарушимомъ величіи, то въ Артемидѣ изображено, какъ временное состояніе женской природы, долженствующее въ свою пору перейти въ нѣчто иное. Самыя черты лица ея типа, но юности, не столь опредѣленныя, какъ прочихъ богинь, указываютъ на то, что въ природѣ ея не все еще установилось въ опредѣленный характеръ. Когда начинаетъ раскрываться замѣтнѣе нѣжное влеченіе, сближающее противоположные полы; тогда чувства, съ болѣе видимымъ, нежели дѣйствительнымъ спокойствіемъ обращаются внутрь души, волнуясь доселѣ небывалымъ движеніемъ. Дѣвица, въ эту рѣшительную для нея пору жизни, становится задумчива, говоритъ иногда невпопадъ, покраснѣетъ безо всякой причины. Напротивъ того, въ предшествующемъ этому періодѣ, первые порывы юношескаго чувства, подобно взорамъ Артемиды, далеко несутся впередъ. Оттого нерѣдко

раннему дѣвичьему возрасту сопутствуютъ не только нѣкоторая безчувственность, но даже что-то, нельзя сказать, суровое, а жесткое, въ противоположность женской мягкой натурѣ, узнавшей болѣе нѣжныя чувства. Иные характеры скорѣе переходятъ черезъ этотъ ранній возрастъ, другіе долѣе въ немъ остаются. Именно такое состояніе женщины греческій художникъ изобразилъ въ идеалѣ Артемиды. Формы тѣла ея болѣе тверды, легки и гибки; и общее выраженіе всѣхъ очертаній ея говоритъ ясно, что душа еще не обратилась внутрь себя самой, а устремляется впередъ, ища для себя далекой цѣли. Но чѣмъ менѣе желаютъ выказаться ея прелести, еще и для нея самой вполнѣ не разгаданныя, тѣмъ сильнѣе дѣйствуютъ онѣ на зрителя, облеченныя нравственнымъ достоинствомъ непорочности. Строгость Артемиды уже смягчается въ фантазіи поэтовъ. Въ уединеніи и тишинѣ ночной, когда умолкнетъ шумъ охоты, юная богиня любитъ обращаться къ себѣ самой, къ своему сердцу, плѣняясь красотою Эндиміона. Паллада никогда не позволила бы себѣ такой слабости.

IV.

Еслибы слѣдовать постепенному развитію женской натуры, то за Артемидою надобно бы указать на Афродиту, и потомъ уже остановиться на Герѣ. Но въ типѣ богини любви выражено болѣе, нежели переходное состояніе отъ несозрѣвшей дѣвицы къ женщинѣ въ полномъ развитіи ея природы, къ величаво-прекрасной супругѣ царя боговъ. Какъ въ дѣйствительности каждый харак-

теръ, самъ по себѣ, не зависимо отъ прочихъ, живетъ своими собственными силами, не составляя отвлеченнаго перехода или дальнѣйшаго развитія какому нибудь душевному расположенію, начавшемуся уже въ другомъ характерѣ: такъ и типы греческихъ богинь; хотя они берутъ природу женскую въ различные періоды ея раскрытія, однако каждый, безъ отношенія къ прочимъ, является живою личностью, для опредѣленія которой не нужно прибѣгать къ идеямъ постороннимъ, въ самомъ типѣ не выраженнымъ. Потому не будетъ скачка, если послѣ Артемиды обратимся къ Герѣ.

Женская природа, столь возбужденная въ Афродитѣ, спокойно разливается по всему существу Геры, и не является преходящимъ состояніемъ, въ какой нибудь склонности или страсти, а, не разрывно сочетавшись съ личностью олимпійскаго божества, становится уже цѣлымъ характеромъ. Изъ произведеній греческихъ поэтовъ трудно представить себѣ спокойный образъ богини, которая изъ ревности такъ мстительно преслѣдуетъ своихъ враговъ, и злобно утѣшается на дымящихся развалинахъ Иліона. Но, какъ сказано было вначалѣ, надобно постоянно отличать общій характеръ божествъ отъ вымысловъ, которыми видоизмѣняла его игривая фантазія Грека. Какъ волокитство и сладострастіе не свойственны царю боговъ, такъ и ревность съ мстительностью его супругѣ. Но и въ поэтическихъ сказаніяхъ эта богиня не теряетъ своего величаваго и спокойнаго характера, а только на мгновеніе помрачаетъ его волненіемъ страсти. Изъ-подъ рѣзца же ваятеля, который по свойствамъ ваянія, не могъ въ своей фантазіи быть столь произвольнымъ, какъ поэтъ, явилась она достойной супругою Зевса, облеченною

высшими женскими прелестями и царственнымъ величіемъ. Поэтъ и ваятель не одинаково изобразили одно и то же божество потому, что не одинаково были развиты въ Грекѣ понятія о нравственномъ и физическомъ образованіи. Ваятель, ограничившійся выраженіемъ этого послѣдняго, естественно имѣлъ передъ поэтомъ преимущество, много зависѣвшее отъ того, что идеалъ во внѣшнихъ очертаніяхъ былъ уже достаточно развитъ въ самой жизни греческой. Поэтъ же вымышлялъ такіе характеры, которые, по его ограниченнымъ понятіямъ о достоинствѣ человѣческомъ, вполнѣ согласовались со степенью его нравственныхъ убѣжденій: и онъ вознесъ до идеала въ царицѣ боговъ скромную жену, любящую домашній порядокъ и хозяйство, а вмѣстѣ съ тѣмъ и ревниво защищающую свои права.

Отстраняя все случайное въ вымыслахъ поэта, ваятель въ типѣ Геры представилъ на высшей степени совершенства, образъ окончательно развитой женской природы, которая, не высказываясь ни въ какой отдѣльной чертѣ рѣзко,—ни въ опредѣленномъ возрастѣ, ни въ душевномъ и физическомъ расположеніи,—по всему образу богини простирается нѣжнымъ покровомъ, сквозь который легко и свободно проявляется величіе олимпійскаго божества. Таковъ общій типъ этой богини, созданный первымъ мастеромъ аргиво-сикіонской школы, Поликлетомъ. Согласно съ гомерическимъ эпитетомъ Ἥρη βοῶπις, художникъ изобразилъ Геру съ большими, широко округленными очами, спокойно обращенными впередъ, съ ласковымъ, но повелительнымъ взглядомъ не столько прекрасной женщины, сколько царицы боговъ, которая, какъ должной дани, требуетъ къ себѣ и благоговѣнія,

и подданства, и любви. Выраженіе глазъ дополняется величественнымъ, изъявляющимъ власть и могущественное довольство очертаніемъ устъ. Таковы основныя формы ея лица, сохранившіяся отъ временъ Поликлета въ лучшихъ бюстахъ, изъ которыхъ первое мѣсто занимаетъ колоссальный бюстъ Геры, находящійся въ виллѣ Людовизи, что̀ въ Римѣ. Властительно возвышаясь надъ своей женственностью, отъ нея же и заимствуетъ эта богиня всю красоту свою. Женственна полнота всѣхъ ея формъ; и даже самое могущество ея вооружено женскою же силою супруги царя боговъ, вѣчно украшенной прелестями постоянно цвѣтущей юности. Такъ какъ, по своимъ преимуществамъ передъ людьми, боги способны наслаждаться и страдать человѣчески, не испытывая никакихъ послѣ того слѣдствій, всегда неизбѣжныхъ существу, ограниченному временемъ: то Гера, постоянная супруга Зевса, возвращается къ нему постоянно дѣвствующею невѣстою.

Все, что̀ имѣетъ въ себѣ супружество успокоительнаго, сокровеннаго, нѣжнаго и строгаго, все выражено въ типѣ Геры, какъ богини брака. Подобно Аѳинѣ, скрываетъ она свои прелести, широко закутавшись драпировкою, но только отъ глазъ чуждыхъ. Свадебное покрывало, столь отличающее ее въ одѣяніи отъ прочихъ богинь, она набрасываетъ на лицо только для того, чтобы никто, кромѣ ея супруга, не смѣлъ коснуться взорами ея прелестей. Любовью супружеской, удовлетворенной радостями и увѣнчанной плодомъ, объясняются самодовольство и невозмутимое спокойствіе ея типа. Въ прочихъ богиняхъ болѣе или менѣе нарушается это спокойствіе: въ Аѳродитѣ желаніемъ, ожидающимъ взаимности, въ Артемидѣ

бойкой рѣзвостью, въ Палладѣ задумчивымъ, глубокимъ взоромъ. Одна только Гера, ничего не желая, и ни къ чему не стремясь, свободная отъ всякаго ограниченія въ женской натурѣ, совершенно спокойна. А такъ какъ величавыя фигуры обыкновенно спокойны, и такъ какъ стремительность нарушаетъ важную осанку: то необходимымъ слѣдствіемъ спокойствія Геры оказывается ненарушимое величіе ея типа. При томъ, женщина должна быть успокоена въ любви, если хочетъ не повиноваться, а повелѣвать: тогда она истинно могущественна, строга и неприступна. Потому приближающійся къ величавому изваянію Геры, хотя и удивляется жизненной полнотѣ и роскоши формъ, созданныхъ для утѣхи царя боговъ; однако не смѣетъ, опасается позволить себѣ наслаждаться ими: такъ недоступна ея самодовольная наружность.

Такимъ образомъ, въ Герѣ женская натура сочеталась съ свойствами существа олимпійскаго: возносясь ими, смѣлѣе поднимается вся фигура ея, свободнѣе раскрываются очи и повелительнѣе слагаются уста. Освобожденная отъ ограниченности своего пола, тѣмъ блистательнѣе одѣвается она всѣми красотами его. Выраженія женской натуры и олимпійскаго божества непримѣтно теряются одно въ другомъ, взаимно мѣняясь своими качествами. Роскошная полнота и женская сила получаютъ внутреннее могущество и самодовольство; а страшное могущество богини, возбуждающее ужасъ, въ нѣжныхъ формахъ женщины, смягчяется до высокаго достоинства царицы боговъ. Торжественное величіе, украшенное свойствами нѣжной женской натуры, теряетъ слѣды малѣйшей суровости. Каждая черта ея возвышеннаго образа женственна, и вмѣстѣ съ тѣмъ, изъ каждой непримѣтно

выказывается ея олимпійская порода: и чѣмъ живѣе воодушевляется все существо ея женственностью, тѣмъ разительнѣй видна въ ней и женщина, и богиня.

V.

Если красота была высшею и единственною задачею греческаго искусства; то, безъ сомнѣнія, богиня красоты и любви должна занимать первое мѣсто между идеалами олимпійскихъ богинь.

Въ жизни человѣка ожиданіе и надежда обыкновенно бываютъ живѣе наступившихъ радостей. Такъ и типъ Афродиты, отъ которой вѣетъ еще неразрѣшеннымъ желаніемъ непочатой любви, сильнѣе выражаетъ красоту, нежели самодовольный образъ прекрасной супруги Зевса. Если въ Герѣ представленъ полный характеръ; то въ Афродитѣ взятъ только одинъ моментъ женской натуры, но избранъ такъ удачно, что въ своемъ зародышѣ заключаетъ все, что̀ такъ полно и окончательно развилось и установилось въ царицѣ боговъ. Высокая художественная идея руководила греческаго ваятеля изобразить богиню красоты не въ самодовольномъ наслажденіи роскошной природою, а въ тихомъ, выжидающемъ движеніи сердца только что разцвѣтшей красавицы, въ ту минуту ея жизни, когда первое, неопредѣленное желаніе едва начинаетъ волновать ея грудь. Оттого и самая роскошная красота говоритъ воображенію болѣе, нежели сколько видна въ мраморѣ: и скульптурный идеалъ, оживая и растворяясь въ мечтахъ зрителя, увлекаетъ его фантазію въ безконечное стремленіе къ красотѣ.

Въ Афродитѣ болѣе, нежели въ прочихъ богиняхъ, ваятель изобразилъ общечеловѣческое. Только она одна, изъ всѣхъ богинь, женщина въ полномъ смыслѣ этого слова. Потому и доселѣ типъ ея повторяется какъ въ живописи, такъ и въ ваяніи. И дѣйствительно, въ Герѣ, кромѣ женщины, видимъ царицу боговъ и достойную супругу Зевса, въ Аѳинѣ цѣломудренную воительницу, въ Артемидѣ молодую дѣвушку, любящую охоту: въ Афродитѣ ничего, кромѣ женщины, съ ея завѣтнымъ чувствомъ любви. Прочія богини одѣты и даже вооружены, согласно съ ихъ назначеніемъ и занятіями: Афродита, чуждая всему случайному и временному, обнажена; ибо она богиня красоты, а Грекъ понималъ и изображалъ красоту не въ одномъ только лицѣ, но и во всѣхъ формахъ тѣла.

Посмотримъ же, въ какихъ очертаніяхъ греческое ваяніе передало намъ типъ богини красоты, окончательно обработанный рѣзцомъ Праксителя. По монетамъ книдскимъ оказывается несомнѣннымъ, что обнаженная Афродита Праксителева была представлена именно такъ, какъ изображается она во многихъ дошедшихъ до насъ изваяніяхъ, вѣроятно, копіяхъ съ Книдской Афродиты. Своими легкими ножками едва касаясь земли, одну руку она наивно спускала вдоль своей фигуры, а въ другой держала полотно, складками упадавшее на сосудъ. Только со временъ новоаттической школы стали изображать эту богиню обнаженною; но и тогда, чтобы не оскорбить чувства приличія, художники оправдывали нагія женскія фигуры купаніемъ или банею. Такъ и Праксителъ избралъ для своей Афродиты минуту омовенія: что̀ особенно могло быть прилично богинѣ моря, рожденной изъ

пѣны (Ἀφροδίτη). Полотно же, распускаясь изъ руки ея, своими густыми, но легкими складками прекрасно оттѣняло округленные ея члены. Соотвѣтственно обнаженному своему типу, Книдская Афродита, по свидѣтельству Плинія *, была такъ постановлена, въ устроенномъ нарочно для того храмѣ, что могла быть разсматриваема со всѣхъ сторонъ: чему она сама, по вѣрованію древнихъ, радушно благопріятствовала **. Въ ея храмѣ съ обѣихъ сторонъ были двери, для того, чтобы приходящіе къ ней могли ее видѣть и съ тылу; кто хотѣлъ любоваться всѣми частями ея фигуры, могъ обходить кругомъ. Проникнутый наслажденіемъ при созерцаніи роскошной полноты ея прелестей, приближающійся къ ней умѣрялъ свои восторги нѣжной граціею, происходившею болѣе отъ милой застѣнчивости робкой дѣвицы, нежели отъ неприступной строгости. Хотя всѣ очертанія ея совершеннѣйшаго образа напоминали объ олимпійской ея породѣ, но въ ея гостепріимныхъ, призывающихъ взорахъ было столько человѣческаго, что всякій довѣрчиво подходилъ къ ней.

Такъ описываетъ Винкельманнъ *** свѣжій цвѣтущій возрастъ Афродиты: «она подобна розѣ, едва распустившейся на утренней зарѣ при восходѣ солнечномъ; она только что теперь переходитъ изъ того возраста, который, подобно несозрѣлому плоду, еще твердъ и жéстокъ, въ новой періодъ жизни, когда полнѣе раскрываются формы, и разширяется грудь». Плеча ея узки; стройная полнота всей фигуры нѣжно округляется, пе-

* Plin. XXXVI, 5: aedicula quae tota aperitur.

** Ibid. ut conspici possit undique effigies deae, favente ipsa, ut creditur facto.

*** Истор. Искус. кн. V, гл. 2, § 3.

реливаясь къ легкимъ, красивымъ ножкамъ, которыя, кажется, будто не могутъ твердо стоять на одномъ мѣстѣ, и тотчасъ готовы игриво и легко ступить *. Лукіанъ ** преимущественно хвалитъ въ Книдской Афродитѣ прекрасный очеркъ всей фигуры ея, и въ особенности легко изгибающуюся линію, которая граціозно описываетъ ея ноги отъ живота до пятокъ. Замѣчательно, что эта, будто съ намѣреніемъ тихой волною выведенная, линія образуетъ основной очеркъ почти всѣхъ лучшихъ изваяній греческихъ, начиная даже со временъ Фидія. Очертаніе фигуры Лаокоона, при крайнемъ напряженіи всѣхъ частей тѣла, стройно подчиняется этой же волнообразной линіи. Но никто изящнѣе Праксителя не умѣлъ располагать изваяній въ нѣжно извивающейся постановкѣ: это ясно можно видѣть въ его «Пресловутомъ» Фавнѣ, юномъ Аполлонѣ, и особенно въ Книдской Афродитѣ, пластическое спокойствіе которой прекрасно согласуется съ легко волнующимся очертаніемъ всей фигуры: что такъ мѣтко опредѣляетъ Винкельманнъ *** въ слѣдующемъ сравненіи: «легко переливающіяся линіи можно уподобить утихшему морю, которое обыкновенно называемъ спокойнымъ, хотя зыбкая поверхность его въ непрестанномъ колебаніи». Роскошное и радостное выраженіе придаютъ лицу Афродиты двѣ черты: полныя желанія, улыбкою раскрывающіяся уста (τὸ σεσηρέναι) и страстныя, *влажныя* очи (τὸ ὑγρόν) †: что выра-

* Ἄβρὸν βάδισμα, слич. Вирг. Aen. I, 405: et vera incessu patuit dea.

** Amor. XIV.

*** Von. d. Kunst. d. Zeichnung d. alten Völker, гл. 4, § 10.

† У индійской богини Срій, прекрасной супруги Вишну, какъ и вообще у прекрасныхъ женщинъ Индіи, напр. у Дамаянти, подобно греческой Афродитѣ, широкіе глаза, т. е. не круто и высоко поднятые, а большіе и нѣсколько

жаетъ скульптура нѣсколько приподнятой нижней вѣкой. Не имѣетъ ли эта роскошная влага, слеза отъ наслажденія, какой нибудь связи съ морскою стихіею, изъ которой вышла богиня любви? *.

Преимущественно венеціанская школа старалась ввести типъ богини любви въ область живописи. Роскошный Тиціанъ возсоздалъ характеръ Праксителевой Афродиты въ невозмутимомъ спокойствіи и тихой нѣгѣ своихъ красавицъ; онъ же прекрасно схватилъ кистью это греческое τὸ ὑγρὸν въ своей Данаѣ: очи ея такъ, кажется, и таютъ отъ пламени внутренняго наслажденія, глубоко утопая въ роскошной слезѣ. Тассъ, такъ живо сочувствовавшій классической красотѣ, мѣтко уловилъ страстное выраженіе очей Афродиты въ описаніи влюбленной Армиды: «какъ лучъ по волнѣ, искрилась и трепетала роскошная улыбка въ влажныхъ очахъ ея» **.

Многіе признаютъ сходство Афродиты Праксителевой съ Клеоменовой, извѣстной подъ именемъ Медичейской, что̀

продолговатые: съ тѣмъ только отличіемъ, что у индійской богини, согласно съ національнымъ окладомъ лица, глаза широки и продолговаты по самой формѣ, уже отъ природы; а у Афродиты глаза нѣсколько сжимаются отъ выраженія во взорахъ. Индійская Срія, по глазамъ, называется «іаталочанâ» т. е. имѣющая продолговатые глаза (іата причастіе отъ глаг. *ям*, тоже что у насъ им-аю, ем-лю и причастіе ятый; *лочана* глаза отъ глаг. *лоч.* видѣть). У насъ, *глаза съ поволокой*, можетъ быть заключаютъ и греческое τὸ ὑγρόν, но выражаютъ не формою, не очертаніемъ вѣкъ опредѣляемый взглядъ, а призывающее и нѣжно стремящееся движеніе взоровъ: греческое τὸ ὑγρόν прекрасно выражается очертаніемъ скульптуры, очи съ поволокою можетъ изобразить только живопись.

* Въ самомъ языкѣ заключается уже родство понятій о морѣ, соли и слезахъ: слич. лат. sal, гр. ἅλς, наша слеза и пр. Родство слезъ съ моремъ—удерживается и въ отдаленныхъ средневѣковыхъ преданіяхъ, слич. Гримм. Deutsch. Mythol. 531.

** Gerus. liber. пѣснь XIV, Окт. 18: «Qual raggio in onda, le scintilla un riso» «Negli umidi occhi tremolo e lascivo».

въ флорентійскомъ музеѣ. Но медичейская Афродита являетъ красоту, уже низведенную до кокетства и прелести изысканной, а потому принадлежитъ уже къ позднѣйшему періоду. Книдская Афродита, возвышенная въ олимпійскомъ величіи, и не думаетъ о красѣ своей, и, будучи вся обнажена, забываетъ прикрыть свои прелести, а только подчиняясь простодушной граціи, невольно опускаетъ руку. Афродита Клеоменова уже сама знаетъ всю цѣну своей роскошной натуры, и, застѣнчиво заслоняясь, чѣмъ болѣе думаетъ скрыться, тѣмъ сильнѣе тревожитъ воображеніе приближающагося. Тотъ уже лукавитъ, кто утаиваетъ. Итальянскіе художники давно разгадали это лукавое, грѣшное выраженіе. Мазаччо, на фрескѣ въ Maria del Carmine, во Флоренціи, а за нимъ Рафаэль, въ ватиканскихъ Ложахъ, такую же позу дали первой женѣ, когда она, соблазнительная въ своей роскошной красотѣ, уже согрѣшила.

VI.

Сколь ни прекрасна Афродита, но вмѣстѣ съ греческимъ ваяніемъ, оставилъ искусство ея сіяющій типъ, не смотря на всѣ болѣе или менѣе удачныя попытки ввести его. Стало невозможно наслаждаться эстетически красотою чувственной, согрѣтой только страстью желанія. Въ христіанской живописи, вся роскошь чувственной прелести кажется преходящею, мимолетною: будто только на мгновеніе ею одѣлась душа, чтобы явить міру свое величіе, хотя и въ бренной, но прекрасной оболоч-

кѣ. Чтобы видѣть, какъ живопись изображаетъ роскошное, надобно обратиться преимущественно къ Тиціану. Передъ вами стоитъ, изображенная по поясъ, прекрасная женщина и плачетъ. (Картина въ Венеціи, во дворцѣ Барбариго *). Это красота не рафаэлевская, красота идеальная и просвѣтленная, а красота, которую такъ любилъ изображать Тиціанъ, вполнѣ земная и чувственная. Жизнь такъ и кипитъ въ этой роскошной красавицѣ. Она уже узнала наслажденія, столь свойственныя ея богато надѣленной природѣ: но только что теперь, въ то самое мгновеніе, какъ стоитъ передъ зрителемъ, просвѣщенная раскаяніемъ, бросаетъ она жизнь наслажденія земнаго: такъ еще роскошна она, и такъ горьки ея слезы, которыя ручьями катятся изъ очей; и черныя очи ея глубоко полны слезъ, а сквозь слезы еще трепещетъ нѣжный взглядъ. Хотя съ памятью о грѣхѣ своемъ и обратила она пламенные взоры къ небу въ безутѣшной молитвѣ; однако слѣды радостей земныхъ еще не сглажены: еще такъ призываетъ къ себѣ, и заманиваетъ ея свѣжая, цвѣтущая красота. Небрежно спускается съ плечь ея одѣяніе, которое будто изъ стыдливости крѣпко жметъ она къ персямъ своимъ, еще роскошнѣе оттого поднимающимся. Но не стыдливость, а чувство сильнѣйшее, горькое и глубокое раскаяніе волнуетъ ихъ, и она руками стремительно удерживаетъ въ груди своей удушливыя рыданія, и забывъ всѣ свои прелести, безъ нарядовъ, только съ искреннимъ моленіемъ за грѣхи, стоитъ она передъ Творцемъ, горько плачетъ и кается. Все въ ней дышетъ чувственною нѣгою, сквозь которую

* А теперь въ Императорскомъ Эрмитажѣ въ С.-Петербургѣ.

душа проторгается слезами. Душа уже господствуетъ въ выраженіи, но еще не побѣдила тѣла, не изнурила его, а только вознесла чувственную его роскошь до красоты болѣе достойной, и уже недоступной земнымъ радостямъ.

1851 г.

ХРИСТІАНСКІЙ МУЗЕЙ

ПРИ БЕРЛИНСКОМЪ УНИВЕРСИТЕТѢ.

Христіанскій музей, основанный Пиперомъ въ зданіи университета, для пособія въ преподаваніи богословія въ связи съ христіанскимъ искусствомъ, особенно интересовалъ меня, какъ вообще по важности въ ученомъ отношеніи, такъ и потому, что, рано ли, поздно ли, придется и у насъ основать подобный же музей, или, по крайней мѣрѣ, пополнить и привести въ систему уже основанный въ Московскомъ Публичномъ Музеѣ, что̀ на Знаменкѣ.

Профессоръ Пиперъ былъ такъ обязателенъ, что не только показалъ мнѣ свой музей, но и подробно объяснилъ и общій планъ его, и важнѣйшіе памятники. Этотъ университетскій музей, назначенный для практическаго, нагляднаго знакомства слушателей съ главнѣйшими фактами въ исторіи христіанскаго искусства и древностей, долженъ былъ вмѣстить въ себѣ все существенно-необходимое по этому предмету: и барельефы, и фрески, и драгоцѣнные диптихи, и оклады съ книгъ, и статуи, и иконы, и картины; а такъ какъ оригиналы разсѣяны по разнымъ

мѣстамъ по всей Европѣ, то надобно было ограничиться копіями, то есть, слѣпками, снимками и гравюрами. Все это расположено въ витринахъ и на стѣнахъ. Сверхъ того, при лекціяхъ необходимы справки съ текстами отцовъ Церкви и другихъ древне-христіанскихъ писателей, а также съ великолѣпными изданіями памятниковъ, каковы катакомбы, памятники Нижней Италіи Шульце, скандинавскіе Мандельгрена и т. п.; потому надъ витринами, на полкахъ, помѣщены фоліанты, а въ ящикахъ тетради рисунковъ и гравюры.

Зная сочиненіе Пипера *о Миѳологіи Христіанскаго Искусства*, можно было уже предположить, что онъ внесетъ въ свой христіанской музей и элементъ миѳологическій, а именно античный, какъ преддверіе въ общечеловѣческую цивилизацію, открытую для всѣхъ народовъ христіанствомъ. Еще въ 1850 г., въ собраніи нѣмецкихъ филологовъ и педагоговъ, въ своей рѣчи объ основаніи этого музея, Пиперъ изложилъ свои мысли объ отношеніи христіанскихъ древностей къ классическимъ. Это отношеніе онъ не ограничиваетъ только внѣшними формами античнаго искусства, которыя были приняты въ первые вѣка христіанства для выраженія идей Св. Писанія; напримѣръ, типы Аполлона и Діаны для означенія солнца и луны, типы античные, помѣщаемые до XII вѣка по обѣ стороны вверху распятаго Спасителя. Въ самой религіи классическихъ народовъ, очищенной философскимъ ученіемъ, Пиперъ видитъ предчувствіе сознанія о единомъ божествѣ, о вѣчной правдѣ и безсмертіи души. Потому античный бюстъ Зевса побѣдоносца, изъ Ватикана, служитъ для Пипера точкою отправленія въ его музеѣ. Подъ бюстомъ, фрески изъ Помпеи, изображающіе Зевса, кото-

раго увѣнчиваетъ побѣда. По сторонамъ—бюсты Платона и Софокла, какъ предвозвѣстниковъ будущей цивилизаціи, освобожденія духа во имя христіанства. Тутъ же помѣщенъ и Виргилій, котораго въ средніе вѣка почитали пророкомъ, предсказывавшимъ между язычниками о Христѣ, и который вообще до XIV вѣка слылъ чародѣемъ и человѣкомъ вѣщимъ, связывавшимъ въ своемъ ученіи языческую древность съ христіанствомъ. На той же стѣнѣ помѣщены такія изъ древнихъ монетъ, на изображеніяхъ которыхъ язычники классическаго міра умѣли отвлечь идею о божествѣ вообще отъ частныхъ типовъ Зевса, Юноны и др. Въ этихъ монетахъ возводится до обготворенія *вѣчность* и *провидѣніе*. Затѣмъ слѣдуютъ античныя монеты съ изображеніями животныхъ и другихъ фигуръ, которыя потомъ были приняты въ обиходъ христіанской символики.

Переходъ отъ языческихъ памятниковъ къ христіанскимъ составляютъ надгробныя надписи на могилахъ первыхъ христіанъ. Здѣсь выбраны изъ нихъ немногія, въ которыхъ съ особенною ясностью и задушевностью высказываются христіанскія чувства оставшихся въ живыхъ при напутствованіи своихъ милыхъ покойниковъ, перешедшихъ въ другую жизнь. Теплая молитва и надежда свиданія въ будущемъ—главная тема этихъ коротенькихъ надгробныхъ поэмъ.

Первые памятники христіанской археологіи переносятъ въ міръ загробный. Это надгробныя надписи и саркофаги, или каменные гроба, съ барельефами. Соотвѣтственно этому, и самыя раннія сборища христіанъ, гонимыхъ языческими императорами, совершались подъ землею, въ катакомбахъ, ближе къ могиламъ и гробамъ. Гоненія и

мученія, претерпѣваемыя первыми христіанами, заставляли ихъ бѣжать отъ міра и отъ дневнаго свѣта, который освѣщалъ для нихъ только суету и бѣдствія. Надобно было уйдти подъ землю, и во мракѣ подземныхъ склеповъ засвѣтить лампады жертвенныя и молитвенныя при совершеніи христіанскихъ таинствъ. Таинства Церкви облечены были тогда таинственностью катакомбъ, или подземелій. Такимъ образомъ, за надписями, слѣдуютъ въ христіанскомъ музеѣ, планы и виды катакомбъ, и преимущественно Св. Януарія, въ Неаполѣ. Что̀ касается до катакомбъ римскихъ, то Пиперъ имѣетъ здѣсь же подъ рукою для своихъ слушателей всѣ ихъ изданія, старинныя и новѣйшія. Подъ рисунками катакомбъ помѣщены слѣпки въ натуральную величину съ знаменитѣйшихъ изъ самыхъ древнихъ христіанскихъ саркофаговъ.

Въ серединѣ саркофагъ Юнія Басса, изъ крипты, или подземной церкви, въ храмѣ Св. Петра въ Римѣ. На лицевой сторонѣ въ барельефахъ сцены изъ Ветхаго и Новаго Завѣта; на боковыхъ сторонахъ—четыре времени года въ сценахъ, соотвѣтствующихъ тому или другому времени. Въ этихъ послѣднихъ барельефахъ, думаютъ видѣть въ переходѣ отъ зимы къ веснѣ намекъ на воскресеніе изъ мертвыхъ, а въ сценахъ жатвы и собиранія винограда—намекъ на таинство евхаристіи. На верху барельефовъ помѣщены символическіе барашки.

Налѣво отъ зрителя—недавно открытый саркофагъ, въ Латеранскомъ музеѣ. Онъ особенно важенъ для исторіи креста и распятія. Надобно предварительно знать, что христіанскіе мастера первыхъ вѣковъ, воодушевленные только неземною стороною религіи, не могли видѣть въ лицѣ Іисуса Христа страданія, и возводили евангельское

событіе страстей Господнихъ до высшей идеи о жертвѣ Богочеловѣка ради спасенія міра, изображая эту идею символически, особенно въ прообразующемъ ее ветхозавѣтномъ событіи жертвоприношенія Авраамова. Потому для искусства древне-христіанскаго распятіе не имѣло того значенія, какое оно получило потомъ. Первоначально употреблялось только четвероконечное начертаніе креста, безъ распятаго Спасителя, и именно—креста въ смыслѣ символа христіанства и преимущественно съ намекомъ на извѣстное явленіе креста царю Константину, креста—символа побѣды и Церкви торжествующей. Потомъ художники стали изображать въ медальйонѣ поясной образъ Іисуса Христа, или въ центрѣ креста, гдѣ перекрещиваются оба древа, образующія крестъ, или же выше перекладины. Наконецъ, когда историческій взглядъ взялъ верхъ надъ символическимъ, стали изображать крестъ съ распятымъ на немъ Спасителемъ; но и здѣсь сначала изображался Спаситель живой, съ раскрытыми глазами; голову держитъ прямо; руки, пригвожденныя въ ладоняхъ, не свисли въ локтяхъ, а энергически вытянуты; препоясанъ, и нижняя часть тѣла завѣшена.

Саркофагъ, о которомъ идетъ рѣчь, представляетъ въ исторіи креста и распятія переходъ отъ самаго ранняго періода ко второму, то-есть, отъ простаго креста къ кресту съ пояснымъ изображеніемъ Іисуса Христа въ медальйонѣ; а именно на крестѣ, вмѣсто иконы Христа, является еще его монограмма, то-есть, буквы X и P, соединенныя вмѣстѣ и помѣщенныя не въ медальйонѣ, а въ лавровомъ вѣнкѣ. Этотъ вѣнокъ какъ бы повѣшенъ на крестѣ. Орелъ своимъ клювомъ придерживаетъ вѣнокъ, простирая крылья, которыми прикрываетъ сверху все

пространство съ крестомъ, будто образуя небесный сводъ. По краямъ орлиныхъ крыльевъ, въ извѣстныхъ миѳологическихъ очертаніяхъ,—солнце и луна. На перекладинѣ креста, по обѣ стороны, сидятъ по голубю (въ оригиналѣ одинъ сломанъ), и оба клювами своими касаются вѣнка, будто отъ него вкушаютъ. По указанію самого Евангелія на чистую жертву двумя голубями, принесенную въ храмъ при обрѣзаніи Христа-младенца, и эти два голубя на перекладинѣ креста, по мнѣнію Пипера, имѣютъ символическій смыслъ жертвы—намекъ на жертву искупленія. Что этотъ крестъ съ монограммою Христа въ вѣнкѣ и съ символомъ жертвы долженъ означать не что̀ иное, какъ именно распятіе, то-есть, Христа распятаго, ясно видно изъ того, что внизу, подъ перекладиной креста, съ обѣихъ сторонъ сидятъ по воину, какъ обыкновенно они изображаются стерегущими гробъ Господень.

Это отдѣленіе съ крестомъ занимаетъ середину латеранскаго саркофага. По ту и другую сторону идутъ четвероугольники съ изображеніями страстей Господнихъ, каковы: несеніе креста, Пилатъ умываетъ руки и т. п. Между этими изображеніями, особенно важно для исторіи христіанскихъ идей возложеніе вѣнца на Спасителя.

Согласно евангельскому повѣствованію, позднѣйшіе живописцы пишутъ болѣзненную сцену мученія, именно, какъ воины надвигаютъ на голову Спасителя терновый вѣнецъ, вонзающій свои шипы въ тѣло, изъ котораго струится кровь. Религіозная сентиментальность живописныхъ школъ XVI и XVII-го столѣтій довела эту трогательную сцену до послѣдней крайности, измучивъ свои эстетическія средства въ безплодномъ стремленіи изобразить борьбу противорѣчій между божественною кро-

тостью выраженія лица страдающаго и между натурализмомъ истерзаннаго и окровавленнаго тѣла. Художники стиля готическаго были гораздо деликатнѣе, потому что воодушевлялись больше идеей, нежели природой, и не подозрѣвали потребности экзальтировать свое благочестіе сентиментальностью. Имъ тяжело было изобразить эту сцену, въ которой сквозь раны и кровь страдающаго они не видѣли божественнаго лица его; потому надобно высоко почтить религіозно-художественный тактъ одного живописца готической эпохи, который на цвѣтномъ окнѣ (не помню гдѣ то) изобразилъ эту мучительную сцену, пощадивъ религіозное чувство своихъ современниковъ: лицо Христа покрыто покрываломъ въ то время, какъ палачи надвигаютъ ему на голову терновый вѣнецъ.

Надобно имѣть въ виду этотъ художественно-религіозный вопросъ, чтобъ оцѣнить высокое значеніе упомянутаго барельефа на латеранскомъ саркофагѣ. Христосъ—юношеская фигура, безъ бороды, не сидитъ, а идетъ; позади его другая фигура съ какимъ-то благоговѣніемъ держитъ надъ Его головою вѣнецъ, въ намѣреніи увѣнчать его; это не палачъ, и держитъ онъ не терновый вѣнецъ страданія, а лавровый вѣнокъ побѣдный. Такъ пощадила рука древне-христіанскаго скульптора человѣческое въ божественномъ типѣ Спасителя, и такъ блистательно геній только что народившагося христіанскаго искусства умѣлъ рѣшить трудный вопросъ, надъ рѣшеніемъ котораго изнемогло столько славныхъ художественныхъ дарованій въ эпохи позднѣйшія!

Какъ всѣ барельефы этого саркофага, такъ особенно этотъ послѣдній, не оставляютъ и тѣни сомнѣнія, что изображенный среди саркофага крестъ съ монограммою

Христа, и именно въ вѣнкѣ, есть символъ распятія, но распятія, понятаго съ точки зрѣнія не страданія человѣческаго, а божественнаго искупленія и чистой жертвы и побѣды жизни надъ смертію.

Направо отъ зрителя, не менѣе важенъ для исторіи христіанской археологіи миланскій саркофагъ. На немъ, вмѣсто Богоматери съ младенцемъ-Христомъ, въ событіи поклоненія волхвовъ, изображенъ только одинъ младенецъ-Христосъ, безъ Своей Матери. Этотъ мотивъ въ древнехристіанскомъ искусствѣ встрѣчается не однажды, вслѣдствіе ли еретическаго ученія, или, можетъ-быть, по принципу древне-христіанскаго искусства, бравшаго изъ евангельскихъ исторій не весь фактъ въ его цѣлости, а только одну его идею, сосредоточивавшуюся на одномъ которомъ-либо изъ дѣйствующихъ лицъ, или выражавшуюся символическимъ намекомъ. Какъ бы то ни было, но для Пипера, какъ богослова евангелическаго исповѣданія, и для его слушателей, этотъ барельефъ служитъ, между прочимъ, опорою въ догматическомъ ученіи.

Изъ самыхъ изящныхъ остатковъ древне-христіанскаго искусства въ Музеѣ Пипера упомяну о чашѣ изъ слоновой кости съ изображеніемъ Христа на одной сторонѣ, и соотвѣтственно ему, на другой,—жертвоприношенія Авраамова. Между ними апостолы. И потомъ упомяну о мраморной головѣ Іисуса Христа, красоты неописанной. Въ томъ и другомъ произведеніи глубина христіанской мысли соединена съ античнымъ изяществомъ. Далѣе, собраны въ слѣпкахъ лучшіе диптихи, или двойныя доски, съ изображеніями, оклады, складни. Въ витринахъ барельефы расположены въ системѣ Библіи, по содержа-

нію: сначала идутъ изображенія Ветхаго Завѣта, потомъ Новаго до Апокалипсиса включительно.

Такъ какъ искусства во времена господства религіознаго настроенія сосредоточиваются на религіи, а религія внушаетъ вѣрующимъ потребность сообщаться съ Божествомъ въ молитвѣ; молитва же, и особенно молитва христіанская, по древнему обычаю, собирала вѣрующихъ въ одну общину, въ собраніе вѣрующихъ, именуемое *церковью:* то внѣшнимъ выраженіемъ этого собранія, или церкви-людей, долженъ былъ быть храмъ или церковь-зданіе. Какъ церковь, въ качествѣ собранія вѣрующихъ, состоитъ изъ двухъ элементовъ, изъ молящихся и исповѣдующихъ вѣру и изъ таинствъ, черезъ которыя небесное сообщается на землѣ: такъ и храмъ, какъ вмѣстилище для молящихся и для совершенія таинствъ долженъ напоминать о небѣ и божествѣ въ иконахъ и символическихъ изображеніяхъ, чему и посвящали всѣ свои средства въ благочестивыя времена живопись и ваяніе. Такимъ образомъ архитектура, въ сооруженіи храма, имѣла своимъ назначеніемъ—дать соотвѣтствующую благочестивымъ стремленіямъ мѣстность для живописныхъ и скульптурныхъ изображеній. Потому въ университетскомъ музеѣ Пиперъ помѣстилъ планы и виды самыхъ высшихъ образцовъ христіанской архитектуры, а именно: Св. Софіи Константинопольской, и надъ нею—Кёльнскаго собора, а около—копію съ древняго плана знаменитаго монастыря Санъ-Галльскаго, этого разсадника искусствъ и цивилизаціи въ средніе вѣка.

Затѣмъ идетъ рядъ религіозныхъ сюжетовъ изъ средневѣковой живописи и скульптуры, начиная съ Св. Отцовъ изъ Св. Софіи Константинопольской. Здѣсь же

копіи съ нѣкоторыхъ миніатюръ, съ барельефовъ Шартрскаго собора, Снятія со креста (Экстерштейнъ, въ Вестфаліи) и т. п. Дантъ, какъ высшій и послѣдній представитель средневѣковыхъ вѣрованій и убѣжденій, долженъ былъ тоже занять мѣсто въ этомъ собраніи (съ портрета во Флоренціи).

Изъ благочестивыхъ школъ живописи италіянской дано предпочтеніе Беато Анджелико Фіезолійскому. Взятъ его Страшный Судъ (въ Академіи Художествъ во Флоренціи), и именно общій рисунокъ, и потомъ, въ большомъ размѣрѣ—только лѣвая отъ зрителя сторона картины—рай, самое наивное изображеніе этого сюжета, проникнутое чувствомъ глубокой вѣры. По лугу, усѣянному цвѣтами, ангелы, сцѣпившись рука съ рукой съ праведниками, въ игривомъ хороводѣ восходятъ на небо.

Сюда же относится картина восхожденія души, въ оригиналѣ, произведеніе изъ школы Фіезоле, XV столѣтія. Сюжетъ аллегорическій. Широкія мраморныя ступени, каждая своего цвѣта, положены на двухъ столбахъ, спускающихся въ море. Каждая ступень означаетъ одинъ изъ стиховъ Псалтыри. По ступенямъ поднимается отъ моря житейскаго душа, въ видѣ юношеской фигуры. Она идетъ къ небу. На верху, ступени оканчиваются тремя дверьми. Надъ дверьми небо; въ небѣ Богоматерь, окруженная ангелами и святыми. По мечтательному сюжету, эта картина напоминаетъ сентиментальныя аллегоріи XVII и XVIII столѣтій, украшающія собранія проповѣдей и другія назидательныя сочиненія.

Подчиняя богословскимъ интересамъ искусство и сближая новѣйшія времена съ преданіями древнехристіанскими, Пиперъ не могъ обойдти эпоху возрожденія, высшими

представителями которой въ искусствѣ христіанскомъ, въ музеѣ, приняты Леонардо да-Винчи въ его Тайной Вечери, Микель-Анджело въ изображеніяхъ ветхозавѣтныхъ (съ плафона Сикстинской Капеллы, въ Римѣ), и Рафаэль въ изображеніяхъ новозавѣтныхъ, изъ которыхъ взяты: Несеніе Креста (въ Испаніи), Положеніе во гробъ (въ Римѣ, въ галлереѣ Боргезе), а изъ Мадоннъ— Сикстинская (въ Дрезденѣ).

Эта Мадонна, блистательно завершившая средневѣковой циклъ поэтическаго и художественнаго чествованія Дѣвы Маріи, вмѣстѣ съ тѣмъ выразила такія идеи, которыя не перестанутъ господствовать въ мірѣ до тѣхъ поръ, пока человѣчество, вмѣстѣ съ цивилизаціей, будетъ руководствоваться христіанствомъ. Потому-то это произведеніе равно находили прекраснымъ и идеалисты, и матеріалисты. Люди благочестивые, въ родѣ Жуковскаго, видѣли въ Сикстинской Мадоннѣ олицетвореніе божества, только однажды во всѣ вѣка ниспославшаго свое откровеніе художественному творчеству. Другіе, вмѣстѣ съ Бѣлинскимъ, относились къ ней чувственно, и стушевывали въ ней все божественное чувственною красотой и величіемъ не божества, а самой природы человѣческой, которую Рафаэль возвелъ здѣсь до апотеозы. Богъ знаетъ, что̀ еще будутъ думать потомъ многія и многія поколѣнія; но все же, до сихъ поръ, это произведеніе остается самымъ высшимъ, самымъ геніальнымъ выраженіемъ художественныхъ идей новаго міра. Не что̀ другое, а религія вызвала его; религіей вдохновлялся художникъ, и для религіи писалъ его. Колоссальное величіе произведенія свидѣтельствуетъ о величіи и громадности силы, воодушевлявшей художника.

Въ этомъ произведеніи, Дѣва Марія—прекрасная цвѣтущая фигура ранней молодости—дѣйствительно не имѣетъ въ себѣ того божественнаго, что всѣ привыкли видѣть въ Мадоннѣ съ ея Младенцемъ. Въ ней нѣтъ ни умиленія, ни благоговѣнія къ носимому ею, и еще менѣе нѣтъ никакого молитвеннаго отношенія къ ея Сыну, то-есть, такого, какъ люди молятся божеству. Она проста и невинна, какъ ребенокъ: она, прекрасный сосудъ для воплощенія Божества, будто не сознаетъ всего великаго, для котораго она вдругъ стала и средоточіемъ, и вершиною всего человѣчества. Впрочемъ, въ этомъ младенчески непорочномъ лицѣ, въ этомъ смиреніи и кротости и въ этой чистотѣ, не тронутой никакимъ случайнымъ выраженіемъ, въ этомъ спокойствіи счастливой юности—есть одна черта, которая иногда, какъ лучъ, блеснетъ съ ея лица: это какое-то сіяніе радости, но не мгновенный ея блескъ, не радость возбуждающая, а спокойное блаженство, которое слагаетъ черты лица, близко къ улыбкѣ удовольствія, но этой улыбки наружу не вызываетъ, потому что радость остается такъ погружена въ душѣ, что не имѣетъ повода выступить наружу. Младенецъ-Христосъ сидитъ у ней на рукахъ необыкновенно величаво, будто на престолѣ, по удачному замѣчанію Жуковскаго. Правая рука Его такъ опущена, будто сейчасъ поднимется, чтобы совершить великое дѣло. Но она не поднимается, точно такъ какъ всесокрушающая палица Геркулеса Фарнезскаго, который тѣмъ больше выказываетъ свою силу, что держитъ ее наготовѣ въ своемъ покоѣ. Ни Мадонна, ни ея Сынъ-младенецъ не смотрятъ другъ на друга, будто бы въ эту минуту не состоятъ между собою въ духовномъ общеніи. Онъ

смотритъ въ даль; потому брови Его нѣсколько понадвинулись, какъ у человѣка, который имѣетъ въ мысляхъ что-то глубокое, трудное и далекое. Въ своемъ младенческомъ возрастѣ, онъ какъ бы прозрѣваетъ всю свою земную жизнь (конечно, не небесную вѣчность, въ которой для Него нѣтъ ни прошедшаго, ни будущаго). Это будто юный, новорожденный геній, который въ счастливую минуту своего младенчества внезапно озарился предчувствіемъ того, на что онъ призванъ въ міръ судьбою. Вотъ почему онъ жизненнѣе, человѣчнѣе двухъ ангеловъ, которые помѣщены внизу. Они разумны только по небесному, и не младенчески глубокомысленно устремляютъ они свои взоры вверхъ; чувствуется ясно, что они изъ той небесной сферы, гдѣ нѣтъ ни слезъ, ни воздыханія. Онъ же, напротивъ того, рожденъ для жизни на землѣ, для борьбы съ жизнію и для побѣды.

Я думаю, что мнѣнія писателей о Сикстинской Мадоннѣ потому такъ противорѣчивы, что Рафаэль въ этомъ произведеніи рѣшилъ глубочайшую задачу христіанскаго искусства, изобразивъ Божество не въ улетучивающемся небесномъ идеалѣ, а въ реальной человѣческой натурѣ, для того, чтобы, сколько художеству возможно, приблизиться къ идеѣ не о Божествѣ вообще, а о *Богочеловѣкѣ*.

Религія и искусство тѣмъ отличаются существенно отъ знанія, что составляютъ вмѣстѣ съ національностью одно нераздѣльное цѣлое; наука же, напримѣръ астрономія, механика—одинаковое достояніе всѣхъ народовъ. Христіанскій музей при нѣмецкомъ университетѣ долженъ былъ внести въ себя не только нѣмецкій элементъ, но и сверхъ того лютеранскій. Для того помѣщены здѣсь нѣкоторыя скульптурныя произведенія Нюренбергской шко-

лы въ снимкахъ, Луки Кранаха Распятіе (въ Веймарѣ), четыре апостола Альбрехта Дюрера, такъ называемые Четыре темперамента (въ Мюнхенѣ) и т. п. Наконецъ не забыты и новѣйшіе нѣмецкіе мастера, и собственно протестанты, а не католики. Особенное предпочтеніе дано Каульбаху, котораго произведенія такъ популярны въ Берлинѣ.

Въ своемъ Евангелическомъ Календарѣ на 1857 годъ Пиперъ сообщилъ подробныя свѣдѣнія объ этомъ музеѣ, присовокупивъ планъ для основанія подобныхъ христіанскихъ музеевъ для народнаго обученія, въ школахъ. Къ этому надобно прибавить, что и издаваемые имъ въ теченіе пятнадцати лѣтъ Евангелическіе Календари, кромѣ своего практическаго назначенія, служатъ для той же цѣли. Ежегодно помѣщаетъ въ нихъ Пиперъ разныя статьи, объясняющія его университетскій музей и распространяющія въ публикѣ здравыя понятія о преданіяхъ христіанскихъ. Въ Календарѣ на текущій 1864 годъ онъ помѣстилъ обширную монографію, подъ названіемъ: *Римъ Вѣчный городъ.*

Особенно интересно было для меня слушать увлекательныя описанія христіанскихъ памятниковъ, проникнутыя свѣжестью чувства, отъ профессора, который читаетъ лекціи въ своемъ музеѣ, въ одномъ зданіи съ какимъ-то физіологомъ или химикомъ (имени его не припомню), доказывающимъ своей многочисленной аудиторіи, что человѣкъ ничѣмъ существенно не отличается отъ звѣря, что нѣтъ въ немъ ни души, ничего духовнаго, что религія и все тому подобное—сущія выдумки. И между тѣмъ, въ томъ же зданіи, двумя лѣстницами вверхъ, надъ анатомическимъ музеемъ, профессоръ Пи-

перъ устроилъ самое поэтическое собраніе памятниковъ христіанскихъ, столько же для изученія богословія и искусства, сколько для внушенія молодымъ умамъ художественнàго воодушевленія въ религіозномъ духѣ. Это не отчаянная попытка воротить то, что̀ уже отжило; это не борьба противъ обуявшаго всѣхъ матеріализма: потому что, въ противномъ случаѣ, не было бы того спокойнаго сознанія и душевной ясности, съ которыми Пиперъ въ своихъ лекціяхъ проповѣдуетъ о мірѣ идей.

Въ томъ же духѣ и лекціи Ваагена, историка живописи, который не перестаетъ издѣваться надъ жалкими хлопотами нѣкоторыхъ цивилизаторовъ—*озвѣрить* человѣка, и въ уподобленіи человѣка безсловесному животному—указать блаженную цѣль современнаго просвѣщенія. Нельзя было не порадоваться этому множеству молодыхъ людей, преимущественно студентовъ, посѣщающихъ ежедневно Берлинскій музей, и тому вниманію, съ которымъ они изучаютъ древне-христіанскіе памятники скульптуры и древнія школы живописи—чѣмъ особенно богатъ этотъ музей.

Ваагенъ, въ своихъ эстетическихъ принципахъ, вовсе не идеалистъ, но умѣетъ отдать полную справедливость благочестивому мистицизму средневѣковыхъ мастеровъ. Въ живописи религіозной онъ предпочитаетъ такія произведенія, въ которыхъ натурализмъ и благочестіе нашли себѣ надлежащее мѣсто, и, какъ живительные элементы, не вредя другъ другу, слились въ одно гармоническое цѣлое. Рѣшителями этой великой задачи Ваагенъ почитаетъ братьевъ Ванъ-Эйковъ, которые, искренно раздѣляя благочестіе съ своими современниками, вмѣстѣ съ тѣмъ, въ первой еще половинѣ XV столѣтія, умѣли въ своихъ

образахъ писать портреты не хуже Ванъ-Дика и отдѣлывать разныя мелочи въ одеждѣ, мебели и т. п. даже лучше Жерара-Дова или Теньера. Отлично писали они лошадей и вообще природу неодушевленную, вставляя религіозные сюжеты въ соотвѣтствующую имъ раму ландшафта. И все же, благодаря духу времени, этотъ матеріализмъ не только не вредилъ благочестивому настроенію цѣлой картины, но даже придавалъ ему бо́льшую энергію и обаятельность. Лучшимъ украшеніемъ Берлинскаго музея Ваагенъ, по справедливости, признаетъ нѣсколько образовъ Ванъ-Эйковъ, составлявшихъ нѣкогда алтарь въ церкви Св. Бавона въ Гентѣ. Объясняя мнѣ ихъ, онъ не упустилъ случая замѣтить, что даже такой реалистъ, какъ Вернетъ, отдалъ полную справедливость высокому достоинству этихъ образовъ, и признавался Ваагену, что онъ никакъ не ожидалъ найдти въ нихъ столько прекраснаго. Если у Ванъ-Эйковъ поютъ ангелы, то они поютъ какъ настоящіе пѣвчіе, и вы тотчасъ скажете: вотъ этотъ поетъ басомъ, этотъ теноромъ, а этотъ усиливается поднять высокую дискантовую ноту. Если Св. Цецилія играетъ на органѣ, то она своими пальцами на клавишахъ беретъ настоящій аккордъ, а не кое-какъ положила пальцы только для живописнаго представленія: для удостовѣренія въ этомъ Ваагенъ нарочно призывалъ музыкантовъ и съ ними совѣтовался. Тайна высокой художественности Ванъ-Эйковъ состоитъ въ томъ, что природа у нихъ знаетъ свои границы и свои права, чему слѣдовало бы учиться у нихъ новѣйшимъ живописцамъ, посягающимъ на религіозные сюжеты. У Ванъ-Эйковъ природа—только форма для мысли; она всегда сосредоточивается въ идеѣ, и при всей

фотографичности изображеній—все же не увлекаетъ она этихъ великихъ мастеровъ на столько, чтобъ они стали копировать ее ради мелкихъ подробностей, которыя они умѣютъ въ совершенствѣ передавать, но которымъ не приписываютъ особенно важнаго значенія.

1864 г.

РИМСКІЯ ПИСЬМА

1875 ГОДА.

I.

25 (13) Января.

Вчерашній день, въ три часа безъ четверти пополудни, съ поѣздомъ изъ Чивита-Веккіи прибылъ въ Римъ Гарибальди. Журналисты утверждаютъ, что никогда не видывали такого несмѣтнаго стеченія народа, какое собралось вчера около станціи желѣзной дороги и на громадной площади Термини предъ станціей и смежными съ нею развалинами Термъ Діоклетіановыхъ и по всѣмъ прилегающимъ улицамъ Квиринала. Окна, балконы, террасы, крыши домовъ, верхи развалинъ—все было усѣяно и покрыто народомъ; огромная площадь съ бульварами казалась вымощенною вмѣсто камня головами человѣческими, и только линіи экипажей въ два, три, четыре и даже въ пять рядовъ, пересѣкали тамъ и сямъ этотъ живой и волнующійся помостъ. Въ страшной давкѣ едва могли пройти разныя депутаціи и городскіе цехи со своими знаменами и хорами музыкантовъ, и наконецъ раз-

мѣстились у входа станціи. Внутри ея ожидали синдикъ города Рима съ другими властями и нѣсколько гарибальдистовъ-ветерановъ, также дамъ, лично знакомыхъ генералу Гарибальди, и между ними меньшая его дочь, маленькая Клелія, и кругомъ такая же толпа и давка. А на площади съ каждою минутой ожиданія усиливалось нетерпѣніе, и нѣсколько разъ, обманувшись случайнымъ свисткомъ на желѣзной дорогѣ, музыканты начинали гремѣть Гарибальдійскій маршъ, знамена приходили въ движеніе, раздавались оглушительные крики и рукоплесканія, и весь этотъ океанъ человѣческихъ головъ колыхался и какъ настоящія волны будто покрывался бѣлою пѣной отъ бѣлыхъ платковъ, которыми, привѣтствуя, высоко махали надъ головами.

Наконецъ ровно въ два часа и три четверти поѣздъ подъѣхалъ къ станціи при оглушительныхъ кликахъ десятковъ тысячъ голосовъ, изъ-за которыхъ не слышны были гремѣвшіе хоры музыкантовъ. По малой мѣрѣ минутъ десять шелъ Гарибальди отъ вагона къ выходу со станціи, поддерживаемый по обѣимъ сторонамъ сыномъ своимъ Менотти и синьйоромъ Бассо. Не успѣлъ еще онъ сѣсть въ коляску, какъ уже изъ нея выпрягли лошадей и понесли ее на рукахъ, и, какъ лодка по морю, тихо поплыла эта торжественная колесница надъ головами, по крайней мѣрѣ, тридцати-тысячной толпы; впереди и сзади развѣвались знамена городскихъ корпорацій. На козлахъ и подножкахъ каляски помѣстились приближенные Гарибальди, вмѣстѣ съ нимъ прибывшіе въ Римъ, а самъ онъ, какъ древній герой въ тріумфѣ вступающій въ Римъ, стоя на ногахъ, на обѣ стороны привѣтствовалъ толпу правою рукой, держа въ ней свою голубую шапочку, вы-

шитую золотомъ. На немъ была красная рубашка, красный же платокъ на шеѣ, а сверху накинутъ бѣлый плащъ. Но какъ онъ измѣнился съ тѣхъ поръ, какъ его знавали въ Римѣ въ 1849 году, когда у воротъ Санъ-Панкраціо онъ защищалъ городъ отъ французскихъ войскъ, водворявшихъ папу въ его римскихъ владѣніяхъ! Какъ онъ сгорбился, какъ подряхлѣлъ и казался старше своихъ лѣтъ. Сколько долженъ онъ былъ перенести и вытерпѣть тамъ, въ уединеніи на скалѣ своей Капреры. Онъ едва держался теперь на ногахъ, и Наполеоне Парбони, самый ярый гарибальдіецъ изъ его свиты, поминутно кричалъ несущей ихъ толпѣ: «Тише, тише!»

Гарибальди предполагалъ остановиться въ квартирѣ своего сына Менотти, близъ площади Навона, въ улицѣ Delle Cappelle, № 35, гдѣ, въ ожиданіи его, всѣ улицы и переулки кругомъ тоже были залиты толпами народа, и давка тѣмъ чувствительнѣе, что въ этомъ старомъ кварталѣ улицы узки, какъ корридоры, такъ что едва могутъ разъѣхаться два встрѣтившіеся экипажа. Къ половинѣ четвертаго Гарибальди долженъ былъ прибыть къ своему жилищу, и вотъ показались надъ толпой знамена, поѣхали какіе-то экипажи, загремѣла музыка, раздались рукоплесканія и торжественные клики привѣтствія. Но тревога была ложная. Пространство отъ станціи желѣзной дороги до площади Навона было слишкомъ велико; утомленный и взволнованный восторгами встрѣчи, Гарибальди не могъ продолжать этого тріумфальнаго шествія,—такъ онъ былъ растроганъ этими симпатичными голосами, которые отовсюду неслись къ нему: «Вотъ нашъ отецъ! Наконецъ между нами нашъ старецъ! Какъ онъ прекрасенъ!»

Вмѣсто длиннаго пути чрезъ центръ города, шествіе направилось тотчасъ же съ площади Термини по глухой улицѣ Св. Сусанны, и повернувъ къ Св. Николаю Da Tolentino, остановилось у новой гостиницы Констанци, куда на время рѣшено было спасти измученнаго тріумфатора отъ усталости и волненій, съ тѣмъ, чтобы въ сумерки перевезти его втихомолку на квартиру Менотти.

Разставаясь съ провожавшею его толпой у гостиницы, Гарибальди могъ наконецъ улучить нѣсколько минутъ тишины, чтобы сказать слѣдующія слова:

«Пріемъ, который вы мнѣ сдѣлали, выше моихъ заслугъ. Римъ всегда былъ идеаломъ моей жизни, и я считаю себя болѣе чѣмъ счастливымъ, что нахожусь наконецъ въ этомъ городѣ, дорогомъ для всѣхъ Италіянцевъ, но особенно для меня.

«Я потрясенъ въ глубинѣ души вашимъ пріемомъ и сохраню о немъ память на вѣки. Такъ горжусь я, что нахожусь между этимъ народомъ, съ которымъ я соединенъ воспоминаніями славы и несчастій.

«Сердце мое бьется радостью, что я воротился къ вамъ съ мыслію о знаменитыхъ дняхъ защиты 1849 года».

(Слова Гарибальди не разъ прерываемы были криками восторга и рукоплесканіями). Отдохнувъ нѣсколько, онъ продолжалъ:

«Прошу, чтобъ этотъ радостный день не былъ омраченъ никакимъ безпорядкомъ. Я увѣренъ, что населеніе всегда будетъ вѣрно самому себѣ и въ своей твердости, и въ своей гордости всегда будетъ народомъ 1849 года. И я убѣжденъ, что волненій не будетъ».

(Изъ толпы слышны крики: «Будемъ дѣлать все, что велите!») Гарибальди продолжалъ:

«Еще разъ говорю вамъ, я потрясенъ до глубины моего сердца».

Послѣ того Гарибальди понесли на верхъ въ гостиницу, гдѣ толпились кругомъ его живущіе тамъ иностранцы: Французы, Англичане, Нѣмцы, и общій восторгъ такъ охватилъ всѣхъ, что дамы цѣловали мантію доблестнаго старика.

Чрезъ нѣсколько минутъ, по желанію толпы, Гарибальди показался на балконѣ и еще разъ обратился со слѣдующими словами:

«Находясь между Римскимъ народомъ, я чувствую себя въ родной семьѣ. Я одинъ изъ васъ, и не съ нынѣшняго дня.

«Здѣсь, между вами, я вполнѣ счастливъ. Я не ораторъ; говорю мало, и потому не держу длинной рѣчи. Благодарю васъ,—вотъ и все тутъ!

«Не одинъ день пробуду я въ Римѣ, пробуду много дней. И буду имѣть удовольствіе видѣться съ вами не одинъ разъ, а часто. Помните, что вы Римляне. Будьте же Римлянами во всемъ, и въ патріотизмѣ, и въ порядкѣ. Благодарю, благодарю»!

И привѣтствуя народъ рукой, онъ скрылся.

А между тѣмъ и пустую коляску, изъ которой только-что вышелъ Гарибальди, толпа понесла по улицамъ, которыя переполнялъ народъ въ ожиданіи торжественнаго шествія, и повсюду бѣжали къ ней и встрѣчали ее съ радостными кликами и рукоплесканіями, ошибались въ своемъ ожиданіи, и однако въ увлеченіи общаго торжества и ликованія продолжали привѣтствовать и пустой экипажъ, который вдругъ сталъ дорогъ и милъ ради того, кого внесли въ немъ въ Римъ.

Описывая народный восторгъ, съ какимъ въ Римѣ былъ встрѣченъ Гарибальди, въ одной изъ здѣшнихъ газетъ прибавляютъ: «Никогда и нигдѣ не бывало ничего подобнаго. Римскій народъ, даже во времена древнихъ тріумфовъ, никого такъ не встрѣчалъ, какъ встрѣтилъ онъ теперь Гарибальди».

II.

Заматорѣлый въ своемъ старомъ средневѣковомъ характерѣ, туго подается Римъ на новые порядки общественной свѣтской жизни, которые ему стараются усвоить вотъ уже пятый годъ, съ тѣхъ поръ какъ его сдѣлали столицей соединенной Италіи. По прежнему, и теперь тотъ же крайній недостатокъ общественныхъ удовольствій, какими привыкла пользоваться публика не то что въ столицахъ, но и въ мелкихъ городахъ остальной Европы. Даже Миланъ или Флоренція превосходятъ его въ этомъ. Толпы иностранцевъ, во множествѣ стекающихся въ Римъ на зиму, въ прежнее папское время могли находить себѣ развлеченіе, по крайней мѣрѣ, въ нарядныхъ процессіяхъ, которыя ежедневно встрѣчались по улицамъ, въ пышныхъ церемоніяхъ, которыми особенно щеголяло римское духовенство на Рождествѣ и на Страстной и Святой недѣляхъ, въ базиликѣ Маріи Великой, въ Сикстинской капеллѣ, въ Св. Петрѣ и въ другихъ церквахъ по всѣмъ концамъ города, въ церемоніяхъ постриженія въ монахини, которыя были совершаемы съ особеннымъ великолѣпіемъ, съ музыкой, будто свадебный обрядъ, и съ краснорѣчивыми проповѣдями о суетности мірской жизни. Но съ тѣхъ поръ какъ папа

обрекъ себя на Ватиканское плѣненіе, онъ наложилъ запрещеніе на церковныя торжества съ процессіями и пышными церемоніями.

Однако, попрежнему наѣзжаютъ сюда къ зимѣ иностранцы въ такомъ же множествѣ изъ Германіи, Франціи, Англіи, Россіи, Америки, и переполняютъ всѣ гостиницы и меблированныя квартиры. Что влечетъ сюда этихъ перелетныхъ птицъ съ минеральныхъ водъ, изъ Швейцаріи, съ береговъ Рейна, какъ скоро онѣ отпразднуютъ тамъ свой веселый лѣтній сезонъ? Неужели затѣмъ только онѣ спѣшатъ въ Римъ, чтобы передъ обѣдомъ—какъ это заведено здѣсь ежедневно—прокатиться по аллеямъ Monte Pincio, изъ лавровъ и петаспорумовъ, съ высокими пальмами, громадными кактусами и алоэ, послушать на кругу возлѣ кофейни полковую музыку, взглянуть съ горы на растилающійся внизу Римъ со Св. Петромъ и крѣпостью Св. Ангела, и потомъ черезъ Корсо воротиться домой? Какъ убиваютъ свое время по вечерамъ всѣ эти заѣзжіе гости, которые въ другихъ европейскихъ городахъ привыкли оканчивать свой день на общественныхъ балахъ, въ cafés chantants, и въ другихъ публичныхъ собраніяхъ, о которыхъ здѣсь и понятія не имѣютъ? Спектакли на италіянскомъ языкѣ далеко не всѣхъ интересуетъ по незнанію языка; опера идетъ вяло, самыя зданія театровъ для столицы очень не помѣстительны, и ихъ такъ мало, что даже во Флоренціи больше. Наслаждаться южною природою въ зимнее время еще лучше можно въ Неаполѣ, или гдѣ въ другомъ мѣстѣ по берегамъ Средиземнаго моря, а гулять по улицамъ веселѣе и удобнѣе во всякомъ другомъ большомъ городѣ, чѣмъ въ Римѣ.

Какую же притягательную силу имѣетъ въ себѣ этотъ необыкновенный городъ, куда съѣзжаются со всего міра, чтобы промѣнять столичныя удовольствія и забавы на тишину провинціальной жизни? Чѣмъ интересуются и о чемъ говорятъ между собой послѣ проведеннаго дня, который безцвѣтною ровностью общественной жизни ничѣмъ не выступаетъ изъ цѣлыхъ недѣль и мѣсяцевъ, такихъ же ровныхъ и безцвѣтныхъ?

Часто задавалъ я себѣ эти вопросы, на каждомъ шагу встрѣчая здѣсь толпы иностранцевъ, и всегда приходилъ къ тому заключенію, что этотъ безпримѣрный въ свѣтѣ городъ, поистиннѣ городъ вѣчный, имѣетъ въ себѣ нѣчто такое, что̀ его ставитъ въ интересахъ цивилизованнаго человѣчества выше временныхъ случайностей его столичнаго положенія. Что онъ сдѣлался теперь резиденціей правительства всей Италіи—для пріѣзжающихъ сюда иностранцевъ вообще не имѣетъ большаго значенія. И что̀ значатъ эти послѣднія пять лѣтъ обновленія и реставраціи предъ тысячелѣтіями, которыя такъ прочно наложили здѣсь повсюду свои монументальные слои и отпечатки? И до послѣдняго переворота Римъ стоялъ въ іерархіи городовъ еще на болѣе почетномъ мѣстѣ, какъ митрополія католичества въ цѣломъ свѣтѣ; но и это не исчерпывало его значенія. Какъ мелко и малозначительно кажется здѣсь все новое и современное предъ тѣми торжествами и тріумфами, которые исторія Рима, исторія всего человѣчества, начертала здѣсь своими неизгладимыми монументальными письменами въ этихъ аркахъ, воздвигнутыхъ императорами Титомъ и Константиномъ Равноапостольнымъ, въ этихъ изваянныхъ колоннахъ Траяна и Антонина, въ колоссальныхъ мавзолеяхъ Адріа-

на и Августа, въ самой наконецъ почвѣ съ ея пресловутою равниною Марсова Поля, съ незабвенными для всего міра высотами Капитолійскими, Палатинскими, Квиринальскими! И всѣ эти остатки и урочища высокой древности и до сихъ поръ носятъ тѣ же названія, подъ коими занесла ихъ исторія въ свои свитки тысячи лѣтъ тому назадъ. Что же значитъ для Вѣчнаго Города недавняя перемѣна одного правительства на другое, когда столько перетерпѣлъ онъ всевозможныхъ переворотовъ и катастрофъ, которые, однако, не прошли даромъ, не стерлись съ лица земли, но какъ въ исторіи человѣчества, такъ и въ самыхъ камняхъ города громоздились другъ на другѣ, образуя необъятную развалину прошедшаго, изъ которой мало-по-малу созидались все новыя и новыя сооруженія. Подъ сѣнію этихъ многовѣковыхъ сооруженій, на которыхъ повсюду чувствуешь здѣсь видимые, осязательные слѣды великихъ историческихъ переворотовъ, запечатлѣнныхъ громкими именами, всякое современное событіе, какъ бы важно теперь оно ни казалось, умаляется и сокращается до мимолетнаго момента, въ виду той безконечной, вдаль прошедшаго, перспективы, которая такъ легко и наглядно рисуется здѣсь воображенію, олицетворенная и какъ бы застывшая въ самыхъ строительныхъ матеріалахъ города. Эстетики говорятъ, что зрѣлище безграничнаго моря или горныхъ высотъ, теряющихся въ облакахъ, производитъ чувство высокаго; въ той же мѣрѣ можетъ внушать это чувство и безконечная даль вѣковъ въ сравненіи съ преходящимъ современнымъ событіемъ, и это нигдѣ въ мірѣ не можетъ быть такъ ощутительно, какъ въ стѣнахъ Рима.

Впрочемъ, чтобы эту общую мысль объяснить болѣе

наглядно, приведу нѣсколько частныхъ подробностей. Начну съ самаго конца, съ одного изъ послѣднихъ событій, живо заинтересовавшихъ публику и газетную печать.

На дняхъ цеховыя корпораціи давали Гарибальди банкетъ, и чтобы найти удобное помѣщеніе и для обѣденныхъ столовъ съ участвующими въ банкетѣ, и для многочисленной публики, желавшей видѣть это празднество, избрали для того одинъ лѣтній театръ подъ открытымъ небомъ, передѣланный изъ цирка, который во второй половинѣ прошлаго столѣтія былъ устроенъ для боя съ быками и для фейерверковъ. Тогда подъ этотъ циркъ былъ расчищенъ садъ, который мало-по-малу выросталъ на наносной землѣ, въ теченіе столѣтій накоплявшейся на щебнѣ и развалинахъ внутри круглаго громаднаго зданія; что же касается до самаго зданія, то это одинъ изъ драгоцѣннѣйшихъ въ мірѣ историческихъ памятниковъ, именно тотъ самый мавзолей Августа Кесаря, который былъ сооруженъ для усыпальницы этого императора и его царственной фамиліи. Мавзолей состоялъ изъ нѣсколькихъ ярусовъ, въ формѣ цилиндровъ, одинъ уже другаго, нагроможденныхъ другъ на друга. Еще во времена разгромовъ Западной Римской Имперіи варварами, верхніе этажи обвалились, и теперь остался только нижній, который однако еще такъ высокъ, что поднимается своею закругленною стѣной надъ сжавшими его со всѣхъ сторонъ четырехъ-и-пятиэтажными домами. Въ Средніе Вѣка, когда на римскихъ развалинахъ гнѣздились въ своихъ замкахъ враждовавшіе между собою бароны, мавзолей Августа принадлежалъ фамиліи Колонна, которая въ немъ укрѣпилась какъ въ замкѣ и держалась до половины XIII столѣтія, когда, наконецъ,

во время борьбы Гвельфовъ съ Гибеллинами, сенаторъ Маттео Орсини осадилъ въ этихъ развалинахъ кардинала Джованни Колонна, перейдя на сторону императора Фридриха II, и взялъ эту крѣпость приступомъ.

Чтобъ устроить театръ изъ бывшаго тутъ цирка, арену превратили въ партеръ, съ одной стороны сдѣлали сцену, а къ занимающимъ арену закругленнымъ стѣнамъ приладили въ нѣсколько ярусовъ сидѣнья для зрителей, галлереи и ложи. О громадности античнаго зданія можно судить по тому, что на банкетѣ Гарибальди довольно удобно размѣстились въ одномъ партерѣ за обѣденнымъ столомъ болѣе 700 человѣкъ участвовавшихъ въ праздноваиіи, и нѣсколько тысячъ зрителей на скамьяхъ, въ галлереяхъ и ложахъ. Надъ пировавшими развѣвались знамена цеховыхъ корпорацій, и повсюду кругомъ было украшено гирляндами изъ зелени и цвѣтовъ. Для самого Гарибальди и представителей корпорацій съ синдикомъ города, г. Вентура, во главѣ, была предоставлена сцена, съ особеннымъ великолѣпіемъ убранная цеховыми обойнаго и декоративнаго дѣлъ мастерами.

По гравюрамъ въ старинныхъ изданіяхъ XVI и XVII столѣтій извѣстно, въ какомъ состояніи находились развалины Августова мавзолея послѣ того, какъ въ нихъ разрушенъ былъ средневѣковой за́мокъ съ крѣпостью и когда изъ-подъ груды щебня, земли и всякаго хламу были извлечены дорогія мраморныя колонны, колоссальныя статуи и другіе осколки античнаго великолѣпнаго сооруженія и были употреблены на украшеніе сосѣдняго съ мавзолеемъ дворца Боргезе и другихъ зданій XVI и XVII столѣтій.

Отъ господствовавшей здѣсь въ Средніе Вѣка фамиліи Колонна сохранились только въ подземельяхъ тюрьмы, куда были запираемы враги, взятые въ плѣнъ или осужденные на заключеніе и на смерть. Подземелья эти составляютъ часть древнихъ усыпальницъ Августа и его фамиліи, и въ нихъ спускаются съ одной изъ сторонъ партера какъ разъ подъ галлереями для зрителей.

Затѣмъ, изъ второй половины XVIII столѣтія мы имѣемъ тогдашнія гравюры съ изображеніемъ боя быковъ, уже въ циркѣ, устроенномъ на аренѣ внутри стѣнъ мавзолея: кругомъ въ галлереяхъ и ложахъ многочисленная публика, кавалеры въ камзолахъ французскихъ маркизовъ, дамы въ фижмахъ.

Наконецъ, на дняхъ послѣ банкета Гарибальди, появилось въ окнахъ магазиновъ фотографическое изображеніе этого новѣйшаго сюжета. Партеръ наполненъ членами цеховыхъ корпорацій, а на сценѣ, сидя задомъ къ столу, Гарибальди обратился съ рѣчью къ собранію, почтившему его банкетомъ.

Это послѣднее событіе, которое недавно имѣло мѣсто въ стѣнахъ зданія, пережившаго столько великихъ катастрофъ въ исторіи всей Европы, все таки для современной толпы представляется несравненно интереснѣе, нежели все то прошедшее, которое слилось съ судьбами зданія. И это не потому только, что прошедшее сглаживается въ вихрѣ текущихъ интересовъ дня, особенно если они покрываются такимъ громкимъ именемъ какъ Гарибальди, но и потому просто, что въ Римѣ привыкли къ развалинамъ и великимъ историческимъ монументамъ, и относятся къ нимъ такъ же запросто и по будничному, какъ у насъ въ Москвѣ къ сугробамъ снѣга зимою, да наконецъ въ

послѣднія столѣтія этотъ античный памятникъ такъ былъ застроенъ и кругомъ стѣсненъ домами, что въ настоящее время, не смотря на свою громадность, исчезаетъ въ окружающихъ его дворахъ съ позднѣйшими пристройками. И тотъ, кто предварительно не изучилъ этой мѣстности и не знаетъ вокругъ какой античной громады наросли всѣ эти дома, выходящіе на разныя улицы, тому и въ голову не можетъ придти, что, отправляясь на банкетъ Гарибальди, онъ ступитъ въ самую средину мавзолея Августа Кесаря и будетъ попирать ту землю, которая теперь покрываетъ его усыпальницу. Чтобы добраться до открытаго театра, назначеннаго для празднества, надобно съ улицы войти на обыкновенный дворъ, образуемый корпусами многоэтажнаго дома, въ углубленіи двора черезъ подъѣздъ, ничѣмъ не отличающійся отъ другихъ, подняться на нѣсколько десятковъ ступеней лѣстницы съ площадками и поворотами и, наконецъ, вмѣсто залы, очутитесь вы подъ открытымъ небомъ партера, окруженнаго ложами со сценой. Съ прочихъ сторонъ къ громадному овалу зданія примыкаютъ дворы, и для мѣстныхъ обывателей почернѣвшія его стѣны имѣютъ только тотъ интересъ, что къ нимъ прилажены фонтаны, въ которыхъ они черпаютъ себѣ воду и моютъ бѣлье.

Но кто внимательно хочетъ изучить исторію Вѣчнаго Города,—а такую задачу имѣютъ очень многіе изъ пріѣзжающихъ сюда иностранцевъ,—тотъ къ старопечатнымъ изданіямъ достопримѣчательностей съ иллюстраціями Рима не только присовокупитъ упомянутую гравюру, изображающую бой съ быками, но кстати дополнитъ исторію Августова мавзолея и фотографіей съ банкетомъ Гарибальди. Это страницы исторіи Рима, и потому исторіи

всей Европы, это документы, по которымъ можно опредѣлять слои, накоплявшіеся исторически въ самомъ сооруженіи Вѣчнаго Города. Газетная печать дала намъ и текстъ къ изображенію послѣдняго событія, которое исторія Рима разыграла на этой по истинѣ исторической аренѣ. Но такъ какъ современность не судья себѣ, и преходящій моментъ текущей жизни не можетъ еще получить солидной осадки окрѣпшаго историческаго факта, то и газетный текстъ къ самой новой изъ иллюстрацій текущей исторіи Августова мавзолея не годится еще для монументальной надписи на мраморной доскѣ, какими каждое поколѣніе привыкло увѣковѣчивать здѣсь память о себѣ, повсюду по улицамъ и площадямъ, на наружныхъ стѣнахъ и внутри зданій; потому что текстъ этотъ представляетъ еще не установившееся колебаніе въ крупныхъ противорѣчіяхъ, вкравшихся въ газеты, вслѣдствіе личныхъ мнѣній и не остывшихъ еще страстей.

Судите сами. Изъ двухъ лучшихъ здѣшнихъ газетъ, вотъ два варіанта однихъ и тѣхъ же словъ изъ рѣчи Гарибальди. Беру то мѣсто, гдѣ онъ касается самаго животрепещущаго вопроса въ римской политикѣ, вопроса клерикальнаго.

Умѣренная газета La Libertà такъ передаетъ это мѣсто:

«Есть еще другой вопросъ, о которомъ я хочу поговорить съ вами. Это вопросъ религіозный.

«Я питаю къ Римлянамъ особенную страсть. Надобно помнить, что дѣло идетъ о переходѣ въ третій періодъ общественной жизни: отъ лжи къ истинѣ.

«Пусть припомнятъ Римляне какъ ихъ предки сначала вводили цивилизацію помощью оружія.

«Потомъ наступило папство. И здѣсь необходимо признаться, что, исходя отъ прекрасныхъ принциповъ, папство сдѣлало много добра; но теперь оно отжило свой вѣкъ.

«Римляне! папство есть такой вопросъ, который долженъ слѣдовать своимъ собственнымъ путемъ, самъ по себѣ. Онъ можетъ быть рѣшенъ только самимъ собою, насиліемъ же никогда».

Не правда ли, какъ все это умѣренно и благоразумно! Вы слышите здѣсь того самаго Гарибальди, который, будучи однимъ изъ депутатовъ лѣвой стороны, въ своемъ безхитростномъ простосердечіи предаетъ свою партію, заявивъ въ парламентѣ свое полное согласіе съ проектомъ министра морскаго вѣдомства о продажѣ старыхъ военныхъ судовъ, уже неспособныхъ соперничать съ иностранными кораблями новѣйшаго изобрѣтенія, который дѣлаетъ визитъ отъявленному клерикалу князю Торлонія и входитъ съ нимъ въ сношенія по дѣламъ Тибра и Римскаго Поля, и которымъ наконецъ заинтересованъ самъ папа.

Скромная и благоразумная редакція словъ Гарибальди, согласная съ политикой Виктора-Эммануила, вовсе не годилась для тѣхъ, кто хотятъ изъ Капрерскаго отшельника сдѣлать знамя для всеобщаго недовольства и возмущенія. И вотъ красная La Capitale тѣ же слова рѣчи передаетъ въ такомъ видѣ:

«Не хочу умолчать о вопросѣ религіозномъ. Уже пора религіи суевѣрія и лжи уступить свое мѣсто для религіи истины и знанія.

«Время папства прошло, и его жрецы исчезнутъ, какъ исчезли и тѣ, которые приносили жертву Юпитеру. Правда, было время, когда и папство оказало нѣкоторую услугу

Италіи. Оно сберегло нѣкоторые документы и рукописи, которые безъ того погибли бы навсегда. Но теперь, повторяю, время его миновало».

Навязчивая дружба хуже вражды. Конечно, старый служака, проведшій жизнь въ походахъ да на бивуакахъ, могъ выразиться такъ не основательно и невѣжественно объ историческомъ значеніи папства и о какихъ-то мало интересующихъ его документахъ и рукописяхъ; но весь строй этихъ словъ противорѣчитъ дѣйствіямъ и поступкамъ такого правдиваго человѣка, какъ старый солдатъ Гарибальди, въ теченіе всего теперешняго его пребыванія въ Римѣ. И что особенно любопытно: иностранныя газеты, неблагопріятно относящіяся къ этому замѣчательному человѣку, чтобы бросить въ него камнемъ, придерживаются именно этого самаго варіанта, который однако начертала дружеская ему рука.

А съ другой стороны, и уличная каррикатура, которая всегда ищетъ себѣ поживы въ пикантностяхъ крайняго либерализма, начинаетъ выказывать свое неудовольствіе на народнаго героя, обманувшаго надежды этого направленія. Тотчасъ же вслѣдъ за упомянутымъ выше засѣданіемъ въ парламентѣ, на улицахъ появилась каррикатура подъ заглавіемъ: *Продажа кораблей* (въ иллюстрированномъ листкѣ Don Pirloncino). Высоко на престолѣ возсѣдаетъ Нептунъ съ трезубцемъ въ рукѣ, въ королевской коронѣ, и куритъ матросскую трубку съ коротенькимъ чубучкомъ. Внизу предъ нимъ навалены на жаровнѣ корабли, а около стоитъ жрецъ, вѣроятно, самъ министръ, которому Гарибальди, очень вѣрно снятый съ натуры, въ своемъ оригинальномъ костюмѣ, подаетъ зажженный факелъ и говоритъ тѣ слова, которыя подписаны внизу

картинки: *жги, жрецъ.... пусть эта жертва утолитъ навсегда прожорливость боговъ.... соучастниковъ* (то есть членовъ умѣренной партіи въ парламентѣ).

Впрочемъ, довольно объ этомъ. Чтобы быть яснымъ, я слишкомъ распространился въ позднѣйшей исторіи Августова Мавзолея о самомъ послѣднемъ изъ ея эпизодовъ, который по близости къ намъ, кажется, конечно, гораздо крупнѣе, нежели какимъ могъ бы онъ явиться въ отдаленіи исторической перспективы, еслибы только со временемъ суждено ему было всплыть на поверхности забываемаго прошедшаго, что̀, впрочемъ, по малой мѣрѣ сомнительно. Во всякомъ случаѣ я хотѣлъ только показать, какъ въ Римѣ всякая старина, сколько бы ни была она далека отъ современности, служитъ на потребу текущей жизни, приноравливается, реставрируется и подновляется на запросъ минуты. Послѣдній прожитый день бросаетъ свой мимолетный слѣдъ на крѣпко улегшіеся слои прошедшихъ вѣковъ и поколѣній, какъ это собственно бываетъ въ историческомъ развитіи жизни и вездѣ вообще, но только здѣсь въ Римѣ, будучи каждый разъ наглядно воплощаемъ въ новыя и новыя реставраціи развалинъ и прежнихъ сооруженій, совершается это во очію, осязательно, въ буквальномъ смыслѣ этого слова.

Что̀ сказано объ историческихъ судьбахъ Августова Мавзолея, относится въ бо̀льшей или меньшей мѣрѣ ко всему въ Римѣ: ко всѣмъ его урочищамъ и монументальнымъ зданіямъ, и особенно къ его многочисленнымъ церквамъ, на которыя въ теченіи вѣковъ каждое папство старалось налагать печать своего усердія въ реставраціяхъ и новыхъ украшеніяхъ. И надъ всѣмъ этимъ, живописнымъ своею пестротой, анахронизмомъ Вѣчнаго

Города одна и та же историческая идея—возрожденія вѣчно обновляющейся жизни изъ крушенія и развалинъ прошедшаго. Повсюду печать одряхлѣнія и возобновленія, которое, отживая свой вѣкъ, въ свою очередь подвергается закону разрушенія и ждетъ себѣ возрожденія къ новой жизни. На каждомъ шагу чувствуется, что всякое время жило для себя. Остатками великаго прошедшаго жертвовало оно для удовлетворенія своихъ мелкихъ, но насущныхъ нуждъ. Потому всякое нарождавшееся поколѣніе относилось къ поколѣнію отживавшему—разрушительно. Варвары безжалостно разрушали, жгли и грабили великія произведенія классическаго Рима. Христіанскіе храмы въ первые вѣка нашей эры сооружались изъ остатковъ античныхъ памятниковъ. Римскіе дворцы строились изъ кирпичей Колизея и Помпеева театра, украшались колоннами и статуями изъ римскихъ термовъ и дворцовъ кесарскихъ. Мастера XVI и XVII столѣтій, по приказанію папъ, сбивали драгоцѣнную штукатурку со вдохновенными фресками XIV и XV вѣковъ, для своихъ смазливыхъ, но часто безсмысленныхъ произведеній. Также разрушительно относилось къ прежнему искусству и XVIII столѣтіе, наложившее въ Римѣ повсюду свою тяжелую руку въ аляповатомъ великолѣпіи. Такое разрушеніе и искаженіе памятниковъ искусства есть своего рода иконоборство. Оно шло объ руку съ самимъ искусствомъ и, прочищая дорогу, давало мѣсто для новыхъ работъ, безъ разбору истребляя старину.

Чтобы въ массѣ такихъ анахронизмовъ усмотрѣть историческую нить, и въ путаницѣ противорѣчій остановиться на томъ, что̀ особенно заслуживаетъ вниманія, очень недостаточно для пріѣзжающихъ сюда иностран-

цевъ только ихъ печатнаго гида. Необходимы болѣе основательныя свѣдѣнія по разнымъ спеціальностямъ археологіи, исторіи церкви, исторіи искусства и т. п. Потому волею-неволею путешественники здѣсь учатся больше, чѣмъ въ другихъ городахъ Европы. Въ слѣдующей корреспонденціи я поговорю о тѣхъ средствахъ, какія даетъ въ Римѣ современная наука для этого обученія.

III.

Гиды, или путевыя руководства, по которымъ обыкновенно изучаютъ Римъ иностранцы, составлены въ видѣ школьныхъ учебниковъ, съ краткими перечнями монументальныхъ и художественныхъ достопримѣчательностей, и потому далеко не вводятъ въ ту живописную перспективу Вѣчнаго Города, которая могла бы служить наглядною иллюстраціей его исторіи отъ классическаго міра черезъ всѣ Средніе Вѣка и до нашихъ временъ. Да и несправедливо было бы требовать этого отъ книги, главное качество которой должно состоять въ томъ, чтобъ она была коротка и удобна для путешествія, то есть мала въ объемѣ и укладиста, какъ карманная книга въ буквальномъ смыслѣ этого слова. Но дѣло въ томъ, что всѣ эти перечни, въ искусственной системѣ, будто въ параграфахъ учебника, классифируя отдѣльными рядами то остатки античной древности, то архитектуру церквей или дворцовъ, то картины и статуи въ галлереяхъ и музеяхъ, не даютъ понятія о самомъ существенномъ въ исторіи города, не могутъ наглядно объяснить сліянія историческихъ эпохъ и разнородныхъ

стилей, именно того монументальнаго анахронизма, который господствуетъ надъ всѣмъ городомъ и почти каждому изъ памятниковъ *Римской Исторіи* даетъ свой особенный колоритъ. Но чтобы въ такомъ памятникѣ, будетъ ли то реставрированная развалина, или дворецъ XV—XVI столѣтія, распутать нити, которыми тянутся въ немъ слѣды историческихъ эпохъ, чтобы разрѣшить узлы, гдѣ эти нити, будучи порваны, были потомъ насильственно и круто связаны съ другими концами, не довольно нѣмой книги, какъ бы ни была она толкова и обстоятельна, какъ напримѣръ *Чичероне* Бургардта, или *Средневъковой Римъ* Грегоровіуса: нужно живое слово проводника, который бы указывалъ пальцемъ на эти нити и узлы и умѣлъ бы со вкусомъ и тактомъ анализовать и опредѣлять разнородные элементы, накопившіеся въ одномъ и томъ же осложненномъ многими вѣками монументальномъ проявленіи каждой изъ составныхъ частей того необъятнаго цѣлаго, которое даетъ Риму прозваніе *Вѣчнаго Города*.

Но гдѣ взять такого проводника? Возможно ли найти такого знатока, который былъ бы одинаково спеціалистъ и въ классическихъ древностяхъ, и въ христіанской археологіи, и въ Среднихъ Вѣкахъ съ ихъ смѣшанными стилями и неясными направленіями, и въ эпохѣ Возрожденія съ ея великими мастерами XV и XVI столѣтій, и наконецъ въ этой біографической, личной и анекдотической исторіи, живые слѣды которой повсюду разсыпаны здѣсь въ воспоминаніяхъ и легендахъ, связанныхъ съ домами и урочищами, съ могилами, съ надписями, которыми испещрены и церкви, и дворцы, и улицы съ переулками? Въ прежнее время, когда еще не успѣла

такъ широко разростись историческая наука въ своихъ спеціальныхъ развѣтвленіяхъ, когда далеко не всѣ эпохи римской старины одинаково интересовали, такъ что о существованіи нѣкоторыхъ и не догадывались, возможны были такіе люди какъ Нибби, или Бунзенъ съ Платнеромъ, которые въ одномъ лицѣ могли соединять всю сумму знаній, достаточныхъ для объясненія монументальной *Исторіи города Рима.* Книги этихъ ученыхъ, несмотря на важные пробѣлы, до сихъ поръ остаются лучшими для этого руководствами, безъ всякаго сомнѣнія потому, что съ сильнымъ осложненіемъ задачи такъ высоко поднялись теперь требованія въ надлежащемъ исполненіи ея, что не пришло еще время приступить къ этому дѣлу.

Очень давно, еще до изобрѣтенія желѣзныхъ дорогъ, когда по Италіи путешествовали на долгихъ, почему число иностранцевъ было весьма ограниченно, и притомъ эти иностранцы были бо́льшею частію изъ людей богатыхъ, повсюду въ городахъ процвѣталъ особый классъ проводниковъ, подъ громкимъ именемъ *Цицероновъ* (чичерони). Это былъ особенный типъ, нѣчто въ родѣ курьера и коммиссіонера, живая, ходячая и говорящая книга и вмѣстѣ балагуръ Фигаро,—fac-totum. Они руководили нанимавшихъ ихъ путешественниковъ, и хотя носили вообще болѣе скромное названіе domestico di piazza, но держали себя довольно авторитетно и садились въ экипажи рядомъ съ господами, которымъ показывали городъ. По мѣстнымъ преданіямъ, знали они много интересныхъ подробностей анекдотическаго свойства, которыя теперь забыты, но которыя придавали свой колоритъ мѣстностямъ и предметамъ. Это былъ

наборъ всевозможныхъ энциклопедическихъ свѣдѣній, въ родѣ того, какой помѣщался въ старинныхъ космографіяхъ и географіяхъ, и какой заносили и въ гиды того стараго времени, когда книга начитаннаго говоруна Валерія служила руководствомъ для путешествовавшихъ по Италіи. И теперь въ небольшихъ городахъ можно еще найти остатки этого почтеннаго сословія чичероновъ, напримѣръ въ Сіэнѣ, гдѣ съ утра до вечера въ знаменитомъ соборѣ можно встрѣтить ученаго мужа, въ ветхомъ одѣяніи, который за франкъ изложитъ свои свѣдѣнія, довольно обстоятельныя. Но въ большихъ и торныхъ городахъ этотъ классъ людей уже вымеръ, если не причислять къ нему тѣхъ мелкихъ промышленниковъ, которые въ Ватиканѣ или въ базиликѣ Св. Петра предлагаютъ свои дешевыя услуги.

Знаменитый Нибби, котораго четыре тома *Древняго и Новаго Рима* и до сихъ поръ высоко цѣнятся, съ обширною ученостью соединялъ промыселъ услужливаго чичерона, и богатымъ людямъ показывалъ за деньги Римъ, какъ обыкновенный проводникъ. Можетъ быть, благодаря этому онъ и выработалъ въ себѣ тотъ широкій, отчасти энциклопедическій взглядъ, который придаетъ столько занимательности его почтеннымъ томамъ. Въ настоящее время римскіе ученые стоятъ гораздо выше скромной доли, какою довольствовался старикъ Нибби. Современное состояніе наукъ требуетъ спеціализованія знаній. Что̀ по тому времени могъ соединять въ себѣ одинъ изслѣдователь, то теперь не вмѣщается въ запасѣ свѣдѣній многихъ спеціалистовъ. Директоръ античныхъ раскопокъ въ Римѣ, г. Роза, знаетъ только Римъ классическій и называетъ себя *язычникомъ* въ отличіе

отъ г. де-Росси, называя его *христіанином*ъ: характеристика, впрочемъ, слишкомъ неопредѣленная, если она относится не къ крайне-католическимъ убѣжденіямъ этого послѣдняго ученаго, а къ его спеціальности, потому что онъ ограничиваетъ свои изслѣдованія катакомбами, и преимущественно христіанскими надписями самой ранней эпохи, и въ древне-христіанской археологіи не успѣваетъ доходить далѣе VI столѣтія. Онъ вовсе не знаетъ иконографіи византійской и самъ признается въ этомъ, а позднѣйшимъ италіянскимъ искусствомъ временъ Возрожденія такъ мало интересуется, что не умѣетъ отличать Бенвенуто Челлини отъ Микель-Анджело. Въ общественномъ и оффиціальномъ положеніи оба эти ученые поставлены высоко. Роза—настоящій хозяинъ всего Палатина съ кесарскими дворцами, онъ имѣетъ и казенное помѣщеніе въ самой виллѣ Фарнезскихъ садовъ, которые разведены на развалинахъ этихъ дворцовъ. Де-Росси пользуется особеннымъ благорасположеніемъ папы и такой же хозяинъ въ Ватиканскомъ Христіанскомъ Музеѣ, которымъ онъ завѣдуетъ, обогащая его своими открытіями и описывая ихъ въ издаваемомъ имъ журналѣ.

Въ теченіи прошедшаго зимняго сезона, постоянно читали публичныя лекціи профессоръ Гори и секретарь Германскаго Археологическаго Института Гельбихъ. Первый—вообще для желающихъ, за плату (по франку съ персоны), послѣдній, въ качествѣ профессора въ Римскомъ университетѣ (Sapienza) и руководителя германскихъ стипендіатовъ, читалъ gratis, и на его лекціи безпрепятственно допускалась публика. Такъ какъ чтенія обоихъ ученыхъ имѣли предметомъ римскія древности и римскую старину, то аудиторіей служили музеи, со-

бранія памятниковъ, а также самыя мѣстности и урочища Рима и его окрестностей. Гэри, о которомъ подробнѣе скажу потомъ, задавался именно задачей, объяснить по памятникамъ и мѣстности всю исторію города Рима отъ классической эпохи чрезъ Средніе Вѣка и до новѣйшихъ временъ,—тою самою задачей, о которой я говорилъ выше. Что́ же касается Гельбиха, то онъ оставался въ предѣлахъ своей спеціальности по искусству античному, Antichità classiche figurate, какъ обозначенъ его предметъ въ распредѣленіи университетскихъ лекцій.

Лекціи г. Гельбиха въ высшей степени полезны не для однихъ спеціалистовъ, но вообще для всякаго образованнаго человѣка, потому что этотъ ученый съ обширными свѣдѣніями соединяетъ замѣчательно тонкій эстетическій вкусъ, съ большимъ тактомъ умѣетъ указать на самое характеристическое въ достоинствахъ или недостаткахъ античнаго памятника, и это особенно важно, потому что произведенія античной скульптуры и живописи дошли до насъ бо́льшею частію въ копіяхъ, далеко не въ равной степени передающихъ художественныя качества оригинала, какъ, напримѣръ, необыкновенно наглядно объяснилъ это г. Гельбихъ на знаменитомъ *Аполлонѣ Бельведерскомъ*, который какъ во всей техникѣ, такъ и въ анатоміи головы, значительно отклоняется отъ эстетической нормы цвѣтущаго періода греческаго искусства. Но для оцѣнки самой техники, которою опредѣляется хронологія памятника, необходимъ тонко развитой эстетическій вкусъ, даже въ приложеніи къ такимъ недовершеннымъ въ художественномъ отношеніи эпохамъ, къ какимъ пренадлежитъ искусство

этрусское. Чтобъ опредѣлить въ немъ тѣ памятники, которыхъ, хотя бы слегка, уже коснулось вліяніе греческое, надобно много эстетическаго такта, нужно особенное эстетическое чутье къ тѣмъ едва замѣтнымъ слѣдамъ освѣжающаго вѣянія греческой красоты, которые тамъ и сямъ даютъ о себѣ знать въ грубыхъ формахъ почти ремесленнаго производства, напоминающаго нашу Палеховскую иконопись.

Указаніе Гельбиха на такія этрусскія фигуры, въ которыхъ сквозь одѣяніе, по греческому изящному такту, проглядываетъ свободное движеніе членовъ, въ равной мѣрѣ прилагается и къ искусству древне-христіанскому. Этотъ художественный мотивъ, болѣе и болѣе приходившій въ забвеніе въ искусствѣ византійскомъ, совсѣмъ наконецъ изсякъ въ старинной русской иконописи. Напротивъ того, въ стѣнописи подземной церкви Св. Климента въ Римѣ, согласно тому же античному стилю, изображенъ Алексѣй Божій человѣкъ, являющійся къ своему отцу въ одной туникѣ. Сквозь ея тонкія складки просвѣчиваетъ тѣльный колоритъ его ногъ и корпуса.

Относительно самаго содержанія, самыхъ сюжетовъ этрусской скульптуры и живописи, особенно занимаетъ г. Гельбиха вопросъ о тѣхъ древнѣйшихъ вліяніяхъ, при которыхъ когда-то могла развиваться европейская культура. Такъ, напримѣръ, на раннихъ этрусскихъ памятникахъ встрѣчается изображеніе кошки; но это домашнее животное потомъ пропадаетъ на Апеннинскомъ полуостровѣ, и является вновь уже въ эпоху историческую. Въ отношеніи къ доисторической культурѣ, слѣды которой такъ осязательны въ самыхъ древнихъ памятникахъ искусства, археологія классическихъ народовъ обращается за посо-

біями къ лингвистикѣ и сравнительному изученію народностей, къ такимъ наукамъ, о которыхъ во времена Винкельмана и понятія еще не имѣли, но о которыхъ уже предчувствовалъ другой великій археологъ, Отфридъ Миллеръ. Слѣдуя въ эстетической и филологической критикѣ методу обоихъ этихъ геніальныхъ ученыхъ, создавшихъ исторію классическаго искусства, г. Гельбихъ признаетъ высокую важность сравнительнаго изученія народностей, и въ изслѣдованіяхъ о разныхъ подробностяхъ въ классической символикѣ, въ аттрибутахъ божествъ, въ орнаментикѣ, постоянно обращается не только къ Востоку, къ Финикіянамъ, Египтянамъ, но и къ такимъ народностямъ, какъ Славяне или Финны, которые доселѣ вовсе были изъяты изъ круга вопросовъ по классическому искусству. Такъ, напримѣръ, для миѳовъ о Вакхѣ и о козлоногихъ фавнахъ и сатирахъ его интересуетъ, между прочимъ, и русская побасенка въ дѣтской пѣснѣ: «Пошелъ козелъ по лыки, коза по орѣхи».

Что́ же касается до Среднихъ Вѣковъ, то самое смѣшеніе античнаго съ варварскимъ, въ теченіе темнаго переходнаго времени отъ міра классическаго къ новому, христіанскому, уже вызываетъ археолога на изслѣдованія, которыя должны постоянно расширять кругъ его спеціальности по классическимъ древностямъ, наводя на вопросы о позднѣйшихъ реставраціяхъ, передѣлкахъ и часто неумышленныхъ поддѣлкахъ. Характеристическій тому примѣръ г. Гельбихъ предложилъ въ одной изъ своихъ лекцій, которую читалъ въ Капитолійскомъ музеѣ о знаменитой *Римской Волчицѣ* съ сосущими ее младенцами, Ромуломъ и Ремомъ (изъ бронзы). Извѣстно, что фигуры этихъ послѣднихъ новой работы, но самую

волчицу обыкновенно относятъ къ числу раннихъ античныхъ бронзъ. Г. Гельбихъ, основываясь на критическомъ разборѣ техники и стиля этого произведенія, бросаетъ сильную тѣнь подозрѣнія на его подлинность, и относитъ его происхожденіе къ Среднимъ Вѣкамъ, можетъ быть, ко времени Кола ди-Ріэнци, когда идеи о возстановленіи древнеримской республики могли придать новую цѣну Римской Волчицѣ, какъ символу того прежняго величія, къ которому тогда стремились. Во всякомъ случаѣ, грубыя формы бронзоваго звѣря напоминаютъ Волчицу Сіэнскую, Флорентійскую Химеру и вообще изображенія животныхъ и чудовищъ, усвоенныя орнаментикѣ Среднихъ Вѣковъ.

Въ хронологическомъ порядкѣ примѣчательностей Рима слѣдуетъ теперь сказать о спеціальности г. де-Росси. Мнѣ удалось слушать какъ этотъ знаменитый ученый объяснялъ небольшому кружку своихъ знакомыхъ* древнехристіанскіе памятники въ завѣдуемомъ имъ отдѣлѣ Ватиканскихъ Музеевъ. Всему свѣту извѣстны его изслѣдованія о древнехристіанскихъ надписяхъ и катакомбахъ, но чтобы вполнѣ оцѣнить этого замѣчательнаго человѣка, не довольно изучить его книги, надобно видѣть и слышать его самого. Глубокая ученость, сосредоточенная на самой замкнутой спеціальности первыхъ пяти-шести вѣковъ христіанской эры, сухой матеріалъ изслѣдованія, голословныя надписи, которыя надобно было разбирать и объяснять при помощи копотливой филологической критики, вмѣсто того, чтобъ изъ этого ученаго сдѣлать сухаго педагога, не способнаго снисходить къ невзыска-

* Графу Сергію Григорьевичу Строганову и его сыновьямъ Павлу и Григорію Сергѣевичамъ. Примѣч. 1885 г.

тельнымъ требованіямъ популярнаго изложенія, только развили въ немъ блистательныя способности преподавателя, обогатили неистощимыми средствами къ самому легкому и до обаятельности занимательному сообщенію свѣдѣній, которыми онъ не отягощаетъ, а украшаетъ свою увлекательную бесѣду. Это, безспорно, одно изъ тѣхъ счастливыхъ дарованій, въ которыхъ италіянская натура соединяетъ нѣмецкое глубокомысліе и солидность съ легкостію и остроуміемъ Француза.

Древнехристіанскіе памятники Ватиканскаго Музея состоятъ въ церковной и домашней утвари, въ иконахъ, крестахъ, перстняхъ, окладахъ или складняхъ (диптихахъ и триптихахъ), лампадахъ и въ разныхъ другихъ издѣліяхъ изъ металла, стекла, слоновой кости. Помѣщены они въ шкафахъ и витринахъ безъ всякаго единства и порядка научной системы. Иные памятники сгруппированы по мѣстности, гдѣ были найдены: это самый лучшій, самый раціональный способъ распредѣленія; иные же только по матеріалу, изъ котораго сдѣланы; напримѣръ, изъ слоновой кости, въ одной и той же витринѣ рядомъ лежатъ и древнехристіанское изображеніе Христа съ монограммой, изъ катакомбъ Домитиллы, и неуклюжій рельефъ лангобардскаго происхожденія VIII столѣтія, и византійскіе складни V столѣтія, и снятіе со креста, горельефъ Микель-Анджело. Но вмѣстѣ съ тѣмъ, и въ другихъ витринахъ, на другомъ основаніи дѣленія, встрѣчаются опять издѣлія изъ слоновой кости. Папы всегда любили окружать себя анахронизмами; ими загромоздили они и подземелья Св. Петра, перенеся туда художественныя и историческія драгоцѣнности изъ этой базилики, когда ее перестраивали въ XVI вѣкѣ; анахронизмами

сглаживали они всѣ слѣды маститой старины въ римскихъ церквахъ и безжалостно приказывали сбивать штукатурку съ фресками великихъ мастеровъ XIV и XV столѣтій, чтобы дать мѣсто для дюжинныхъ малеваній позднѣйшаго времени. Такъ и въ древнехристіанскомъ музеѣ папа Пій IX, во время своихъ ежедневныхъ прогулокъ по Ватикану, иной разъ остановится полюбоваться на разныя рѣдкія вещицы такъ, чтобъ однимъ взглядомъ можно было окинуть то, что̀ ему нравится. Потому предметы и расположены большею частію въ живописномъ, а не въ научномъ порядкѣ. Раціональная система оказывается въ этомъ собраніи какъ случайное исключеніе; да едва ли, впрочемъ, она и возможна, еслибы папа и нашелъ ее для себя удобною и пріятною.

Многія вещи уже такъ давно находятся въ папскихъ сокровищницахъ, что затерялась и память о томъ мѣстѣ, гдѣ были онѣ найдены; потому расположеніе памятниковъ по мѣстностямъ возможно соблюсти только для новѣйшихъ открытій. Такъ, напримѣръ, одна изъ самыхъ древнихъ чашъ для Св. Даровъ, лѣтъ двѣсти тому назадъ найдена въ катакомбахъ, но въ какихъ—самъ де-Росси не знаетъ. Она изъ синеватаго гладкаго стекла, со стеклянными же ручками, въ цѣлости сохранившимися. Относится, вѣроятно, къ тому раннему времени, когда Св. Дары полагали—хлѣбъ въ кошницы, а вино въ стекло. Впрочемъ, уже отъ III столѣтія есть извѣстія о потирахъ изъ серебра и золота. Де-Росси относитъ къ V вѣку два серебряные флакона для вина, древнѣйшіе въ ватиканскомъ собраніи потиры изъ металла.

Иныя вещи отобраны по системѣ мѣстностей, но такъ, что собранное далеко не исчерпываетъ всего, что̀ въ

разное время было найдено въ томъ же мѣстѣ, и должно быть, такимъ образомъ, пополняемо изъ другихъ витринъ, гдѣ расположено по другой системѣ. Такъ, напримѣръ, въ одной витринѣ собраны *помпы* съ могилъ изъ катакомбъ Св. Агнесы. Собраніе въ высшей степени характеристическое для исторіи первыхъ вѣковъ христіанства, но далеко не полное, такъ какъ номѣты оттуда могли прежде войти въ другіе отдѣлы музея. Надобно знать, что когда хоронили въ катакомбахъ покойника, то, чтобы въ безконечныхъ извилистыхъ корридорахъ, между сотнями и тысячами могилъ, отличить ту, въ которую только что теперь хоронили, надобно было наскоро дѣлать на ней какую-нибудь помѣту, запечатлѣть какимъ-нибудь знакомъ. И вотъ, пока могильщики замазывали гробъ глиною, родные и знакомые дѣлали для памяти какой-нибудь отличительный знакъ, тотчасъ же въ сырую глину вдавливая что̀ ни попало: люди богатые—камеи, золотыя монеты, кольца и другія драгоцѣнности, кто побѣднѣе—вещи изъ слоновой кости, бронзы, наконецъ что̀ бы то ни было, отломокъ статуэтки или мраморнаго орнамента, а то просто прикладывали руку, отпечатлѣвая ее въ глинѣ, или вдавливая пальцы. Вотъ это-то самое и называется могильными въ катакомбахъ помѣтами. Онѣ могли быть вовсе и не христіанскаго происхожденія. Бо̀льшая часть самыхъ дорогихъ и рѣдкихъ камей античной работы и съ языческими сюжетами, находящихся въ разныхъ собраніяхъ, въ Парижѣ, Лондонѣ, Петербургѣ и другихъ мѣстахъ, въ разное время были похищаемы изъ катакомбъ, гдѣ онѣ служили помѣтами въ глинѣ, и потомъ переходили изъ рукъ въ руки. Безъ всякаго сомнѣнія, и катакомбы Св.

Агнесы были такимъ же источникомъ для обогащенія промышленниковъ и для собраній рѣдкостей. Ватиканская же витрина содержитъ кое-какія недорогія по матеріалу вещички, но любопытныя по своему историческому значенію. Напримѣръ, остатки статуэтки изъ слоновой кости, нѣсколько рыбокъ, будто нынѣшніе игольники, изъ перламутра, слоновой кости, одна эмальированная. Это, должно быть, извѣстный символъ Іисуса Христа.

Есть въ музеѣ цѣлая витрина съ *расписными стеклами*. Бо́льшая часть изъ нихъ были тѣ же могильныя помѣты. Это собственно одни донышки флаконовъ или блюдецъ, по особому способу расписанныя красками и золотомъ внутри самого стекла. Первоначально вдавливали въ глину, вѣроятно, цѣлый сосудъ, но болѣе тонкія и хрупкія стѣнки его легко подвергались разрушенію, и въ толщѣ глины оставалось одно донышко. Проходя по подземнымъ переходамъ катакомбъ, постоянно можно видѣть углубленія, образовавшіяся отъ отпечатка могильныхъ помѣтъ, и проводники обыкновенно разсказываютъ, будто въ углубленіяхъ вложены были стеклянные сосуды съ кровью христіанскихъ мучениковъ.

Между изображеніями на стеклышкахъ въ упомянутой витринѣ встрѣчаются: *Добрый Пастырь*, то-есть символъ Іисуса Христа въ видѣ прекраснаго юноши, который на плечахъ несетъ овцу; *Апостолы Петръ и Павелъ* сидятъ рядомъ и бесѣдуютъ: сюжетъ, по мнѣнію де-Росси, относящійся къ доказательствамъ того историческаго факта, что оба эти апостола основали Римскую церковь. *Моисей*, ударяя жезломъ въ камень, источаетъ воду; надъ Моисеемъ написано: Petrus. При этомъ ученый археологъ не пропустилъ случая коснуться своей любимой мысли,

что въ Моисеѣ, источающимъ воду изъ камня, древнехристіанская символика изображаетъ не только Іисуса Христа, какъ вообще подателя живой воды спасенія и вѣчной жизни, но и спеціально апостола Петра, этого новаго Моисея, согласно съ текстомъ: «ты еси Петръ (Petrus), и на семъ камнѣ (petram)» и пр. Такъ что въ санѣ римскаго папы, по этому толкованію, соединяется воедино съ новозавѣтнымъ намѣстничествомъ Св. Петра и ветхозавѣтное—законодателя Моисея, символически изобразившаго въ себѣ старѣйшаго изъ римскихъ первосвященниковъ. (См. Bulletino di Archeologia Cristiana, 1868 г., стр. 3 и слѣд., и 1874 г., стр. 153 и слѣд.)

Тутъ же кстати, съ увлеченіемъ усерднаго паписта, оставляя въ сторонѣ свою археологическую спеціальность, г. де-Росси передалъ нѣсколько аргументовъ своего богословско-историческаго спора, который недавно велъ онъ съ Моммсеномъ по поводу новѣйшихъ изслѣдованій, бросающихъ тѣнь сомнѣнія на вопросъ объ основаніи римской церкви апостолами Петромъ и Павломъ. Сомнѣнія эти, главнымъ образомъ, опираются на отсутствіе прямыхъ, буквальныхъ свидѣтельствъ современниковъ объ этомъ великомъ для христіанскаго Рима событіи. Цитируя Иринея, Игнатія, Климента и др., де-Росси указывалъ въ нихъ очевидныя свидѣтельства о дѣятельности этихъ апостоловъ въ Римѣ; если же писатели эти не говорятъ въ подробности именно о церкви Римской первыхъ вѣковъ, то очень де естественно и въ порядкѣ вещей не говорить о томъ, что такъ извѣстно было тогда всему христіанскому міру; напротивъ того, было бы не кстати и нелогично распространяться о событіи, признанномъ всѣми за непреложную истину, въ которой, какъ въ фактѣ, никто

не сомнѣвался. Это все равно, продолжалъ ревностный папистъ, еслибы въ письмѣ къ Макъ-Магону я сталъ разсказывать ему о его же избраніи въ президенты республики и о пресловутомъ септеннатѣ, или упомянувъ о Лудовикѣ XVI, вдался бы въ разныя подробности изъ исторіи Французской революціи. «Для объясненія критическихъ пріемовъ я обращаюсь къ собственной вашей спеціальности и указываю на Тацита», такъ передавалъ онъ свой разговоръ съ Моммсеномъ: «Вѣримъ же мы на слово его *Анналамъ*, вѣримъ не потому, чтобы каждое свѣдѣніе въ нихъ сообщенное было подтверждено свидѣтельствами современниковъ (чего нельзя требовать ни отъ одного изъ древнихъ историческихъ памятниковъ), но потому вѣримъ, что лѣтописи Тацита не только не опровергаются и не противорѣчатъ, но подтверждаются во всѣхъ тѣхъ сообщенныхъ имъ извѣстіяхъ, которыя случайно упоминаются въ разныхъ современныхъ или ближайшихъ къ его времени историческихъ свидѣтельствахъ, документахъ и памятникахъ. Говорятъ, что многое, возводимое римскими церковными преданіями къ Петру и Павлу, не болѣе какъ вымышленныя легенды. Но чтобы составились эпическіе вымыслы, нуженъ извѣстный промежутокъ времени, по малой мѣрѣ лѣтъ на сто, чтобы смѣнилось нѣсколько поколѣній: напримѣръ, возможны ли теперь легенды о Наполеонѣ III? Между тѣмъ, о римскомъ подвижничествѣ апостоловъ Петра и Павла мы имѣемъ историческія свидѣтельсва, самыя близкія къ ихъ времени, отъ I и II вѣка по Р. Х».

Я привелъ эти умозаключенія для того только, чтобы дать понятіе читателямъ, какъ умѣетъ ученый археологъ разнообразить и украшать свое серіозное, спеціальное изло-

женіе занимательными эпизодами популярнаго характера. Не знаю, до какой степени онъ самъ убѣжденъ въ истинѣ своихъ доводовъ, но было очевидно по деликатному такту, съ которымъ онъ излагалъ ихъ, что онъ вовсе не расчитывалъ убѣдить въ нихъ своихъ немногихъ слушателей, которые были всѣ Русскіе, и для которыхъ, онъ видѣлъ это ясно, его спеціальныя свѣдѣнія по христіанской археологіи были гораздо интереснѣе и важнѣе вопроса о вселенскомъ главенствѣ римскаго папы.

Что римское церковное искусство уже въ самое первое время христіанской эры хорошо помнило *портретныя черты лица апостоловъ Петра и Павла* и выработало ихъ типы ранѣе чѣмъ другихъ апостоловъ, это не подлежитъ сомнѣнію, въ виду знаменитой бронзовой медали (нѣкогда позолоченной) I или II вѣка, добытой изъ катакомбъ Домитиллы и находящейся теперь въ Ватиканскомъ же музеѣ. Это будто маленькій щитокъ съ грудными изображеніями, какія обыкновенно встрѣчаются на саркофагахъ, усвоенный и для иконъ въ ихъ древнѣйшей формѣ. Оба апостола изображены въ тѣхъ самыхъ типахъ и съ тѣми самыми характеристическими особенностями, какъ и до сихъ поръ, по древнему преданію, удержано въ нашей греко-русской иконописи. Вмѣстѣ съ тѣмъ типы эти на ватиканской медали, переданные мастерскимъ рѣзцомъ, дышатъ свѣжестью индивидуальнаго портрета, какъ будто художникъ работалъ ихъ прямо съ натуры.

Самые древніе памятники христіанскаго искусства въ живописи катакомбъ, въ скульптурѣ и пр., не даютъ намъ *портретнаго изображенія Іисуса Христа;* напротивъ того, представляютъ Его въ идеальной фи-

гурѣ безбородаго юноши, въ чертахъ котораго нѣтъ ничего индивидуальнаго, нѣтъ никакого точнаго опредѣленнаго типа. Но что уже и въ это раннее время было извѣстно изображеніе Іисуса Христа, де-Росси заключаетъ изъ того, что еще во второмъ вѣкѣ упоминается объ еретикахъ иконоборцахъ, которые уничтожали икону Спасителя. Съ этимъ фактомъ согласуется свидѣтельство Евсевія и Макарія Великаго о мраморной статуѣ Христа, изображеннаго портретно, съ бородой, а у ногъ Его, касаясь полы Его ризъ, тоже въ статуѣ, была изображена кровоточивая жена. По преданію, обѣ эти статуи, въ воспоминаніе совершившагося чуда были воздвигнуты самою исцѣлившеюся женщиной, но потомъ уничтожены по повелѣнію Юліана Отступника. Замѣчательно, что въ тѣхъ барельефахъ на саркофагахъ, въ которыхъ Христосъ постоянно изображается юною, идеальною фигурой, Онъ является съ бородой только въ эпизодѣ исцѣленія кровоточивой. Самымъ древнимъ изъ портретныхъ изображеній Христа съ бородой, или, такъ называемыхъ, типовъ восточныхъ, иначе мозаичныхъ, де-Росси признаетъ икону Его въ костяномъ медальйонѣ, по грудь, съ сіяніемъ, линію котораго въ одномъ мѣстѣ пересѣкаетъ монограмма Христа.

Въ древнехристіанской исторіи *Креста* де-Росси полагаетъ два главные періода: древнѣйшій, временъ мученичества, и потомъ—со временъ царя Константина Равноапостольнаго. Въ періодъ мученичества, когда еще продолжали казнить крестною смертію, христіанское искусство, вмѣсто точной фигуры креста, изображало разные знаки, которые болѣе или менѣе о немъ напоминали и къ нему подходили, соединяя съ этими

знаками или начальныя буквы имени Іисуса Христа, особенно *X* и *P*, или нѣкоторые символическіе знаки, каковы *рыба*, *якорь* и т. п. Это называется крестомъ замаскированнымъ или *прикрытымъ*; напримѣръ, колесо со втулкой, въ которомъ спицы означаютъ букву *X*, и изъ одной спицы сдѣлана буква *P* (=*Христосъ*), или якорь, по сторонамъ котораго по рыбкѣ; иногда и настоящая фигура креста, но замаскированная или буквою *P* сверху, или же загнутыми концами креста, такъ что весь онъ состоитъ какъ бы изъ четырехъ глаголей, и т. п. Со временъ Константина стали изображать крестъ въ его настоящемъ видѣ, но только четвероконечный, и не какъ орудіе казни, а какъ символъ побѣды, слѣдовательно крестъ *тріумфальный*, и потому украшенный драгоцѣнными камнями. Такой крестъ въ христіанской археологіи называется *украшеннымъ* (crux ornamentalis). Въ первомъ періодѣ крестъ соединяется съ *монограммой* Іисуса Христа, символически изображая въ одномъ и томъ же знакѣ и Самого Спасителя, и Его искупительный подвигъ крестной смерти. Во второмъ періодѣ—торжествующая Церковь беретъ себѣ знаменіемъ крестъ *побѣдоносный*: «Симъ побѣдиши», какъ сказано въ извѣстной легендѣ о царѣ Константинѣ.

Для символа *рыбы* и *дельфина* Ватиканскій музей даетъ великолѣпный по изяществу обращикъ въ стеклянномъ сосудѣ, изъ бѣлаго стекла, величиной съ большой графинъ (найденный въ 1869 году въ катакомбахъ Каликста). Хотя онъ разбитъ и сохранился только на половину, но даетъ полное понятіе о красотѣ древнехристіанскаго стиля, въ гармоническомъ сочетаніи символа

съ изящною формой античнаго орнамента. Сосудъ на ножкахъ изъ дельфиновъ, и потомъ весь онъ усѣянъ рельефными фигурками тоже дельфиновъ, и тоже бѣлаго прозрачнаго стекла, такъ что когда наливали въ него воду или вино, то фигурки эти представлялись плавающими, будто рыбки въ акваріумѣ.

Въ V вѣкѣ кресты носили уже на шеѣ, какъ принято у насъ и теперь. Въ Ватиканскомъ музеѣ есть одинъ *крестъ-тѣльникъ*, золотой, величиной около вершка, временъ Теодорика, четырехконечный, каковы вообще всѣ древнѣйшіе кресты. Сверху, гдѣ его ушки, сдѣланъ винтъ, которымъ завинчивалось пустое въ крестѣ пространство для реликвій. Эту драгоцѣнность нашелъ самъ де-Росси на шеѣ покойника въ катакомбахъ Св. Лаврентія, и когда тотчасъ же сталъ отвинчивать верхушку, изъ внутренности креста выпали какія-то частицы и затерялись въ костяхъ и хламѣ.

Изъ витринъ съ предметами, найденными въ одной и той же мѣстности, особенно замѣчательна въ Ватиканскомъ музеѣ та, въ которой собраны вмѣстѣ бронзовыя, серебряныя, стеклянныя и глиняныя вещи, найденныя въ развалинахъ одного древняго зданія въ Porto Romano и поднесенныя въ даръ папѣ княземъ Александромъ Торлонія. Зданіе это, по всѣмъ историческимъ и топографическимъ даннымъ, должно быть не что иное, какъ тотъ *странноприимный домъ*, который въ IV вѣкѣ былъ основанъ однимъ изъ современниковъ блаженнаго Августина, лицомъ очень ему близкимъ. Слѣдовательно, вещи, собранныя въ витринѣ, должны характеризовать это древнее учрежденіе. Вотъ нѣкоторыя изъ нихъ: тяжеловѣсное серебряное блюдо безъ изображеній; серебряная чаша

съ ложчатыми краями; внутри четырехконечный крестъ (ornamentalis). Ложки, по старинному обычаю, съ именами, кому каждая принадлежала. Такъ на одной означено имя Протасія. Особенно замѣчательна по своей символикѣ бронзовая лампа. По боковымъ сторонамъ ея корпуса, кресты древнѣйшаго періода, въ формѣ монограммы, именно: горизонтальная чѣрта, вертикально перечеркнутая буквою *P*. Заднюю часть или ручку лампы образуетъ грифонъ, который спускаетъ свою голову къ серединѣ лампы, то-есть къ отверстію; въ клювѣ держитъ яблоко, знакъ искушенія и грѣха. Это, по толкованію г. де-Росси, ветхій змій, но онъ уже побѣжденъ крестомъ, который потому въ монографической же формѣ и водруженъ на его головѣ. Съ передней стороны, въ соотвѣтствіе ветхому змію, изображенъ новозавѣтный символъ искупленія и спасенія въ видѣ дельфина, который, въ соотвѣтствіе яблоку, держитъ во рту хлѣбъ, въ ознаменованіе текста: «сіе есть тѣло Мое» и пр.

Теперь, отъ спеціальныхъ изслѣдованій гг. Гельбиха и де-Росси, возвращусь къ той общей задачѣ въ исторіи города Рима, съ которой я началъ свою корреспонденцію. Какъ трудно, почти невозможно, при современныхъ требованіяхъ науки совмѣстить основательность спеціалиста съ широкимъ взглядомъ обстоятельнаго обобщенія, лучше всего доказалъ профессоръ *Гори*, который въ своихъ лекціяхъ прошедшаго зимняго сезона старался рѣшить именно эту неисполнимую задачу. Содержаніемъ лекцій былъ весь Римъ, на пространствѣ всѣхъ знаменитыхъ урочищъ, памятниковъ и зданій, какъ въ стѣнахъ города, такъ и за стѣнами, и на протяженіи времени отъ Ромула и Рема и темной эпохи Этрусковъ, черезъ исторію

Рима языческаго, древнехристіанскаго, средневѣковаго и трехъ послѣднихъ столѣтій, вплоть до самого папы Пія IX, до взятія Рима Викторомъ-Эммануиломъ въ 1870 году, со включеніемъ современныхъ событій, въ родѣ пребыванія Гарибальди въ Римѣ, и даже предначертаній и гаданій о будущемъ, какъ напримѣръ: оставлять ли замокъ Св. Ангела, то есть мавзолей Адріановъ, въ видѣ крѣпости, или дать ему другое назначеніе, и какъ удобнѣе привести въ исполненіе планы Гарибальди о будущемъ благосостояніи римской Кампаньи. Чрезъ объявленія въ газетахъ публика приглашалась въ какое-нибудь извѣстное мѣсто, напримѣръ на Форумъ, въ Колизей, въ замокъ Св. Ангела, и тамъ же о тѣхъ мѣстахъ и памятникахъ читалась лекція. Когда избирались урочища загородныя, то сборнымъ пунктомъ назначались которыя либо изъ римскихъ воротъ, и оттуда, верстъ на десять кругомъ, дѣлалась экскурсія, въ экипажахъ по проѣзднымъ дорогамъ и пѣшкомъ по тропинкамъ. Такія археологически-историческія прогулки вообще приняты въ Римѣ, и изучать его достопримѣчательности иначе и нельзя. Г. Гори удачно предложилъ свои услуги невзыскательнымъ требованіямъ массы туристовъ, со всего свѣта наѣзжающихъ каждую зиму въ Римъ, которые спѣшатъ наскоро познакомиться съ Римомъ и его окрестностями. Профессоръ не только прочтетъ лекцію, но и предварительно добудетъ, откуда слѣдуетъ, позволеніе на входъ въ тѣ мѣста, которыя надобно посѣтить, въ виллу или дворецъ, куда безъ особаго разрѣшенія никого не пускаютъ; кромѣ того, онъ введетъ въ Мавзолей Августовъ, въ Мамертинскую темницу, или въ катакомбы, гдѣ безъ него слѣдовало бы заплатить сторожу

франка два за входъ, и наконецъ онъ же проведетъ по разнымъ интереснымъ захолустьямъ, за что безъ его пособія опять плата проводнику; сверхъ того, онъ освѣтитъ факелами разныя подземелья, какія войдутъ въ планъ экскурсіи, и прочтетъ лекцію съ иллюминаціей; а если и этого мало, онъ же за дешевую плату прокатитъ васъ на пароходѣ въ Остію, объяснитъ всѣ ея древности, и на пароходѣ же угоститъ хорошимъ завтракомъ a prezzi discreti, какъ гласитъ объявленіе, то есть *по умѣреннымъ цѣнамъ*. Вы не довольны и этимъ: онъ сдѣлаетъ еще больше. Онъ нарочно поведетъ свою компанію отъ Porta Salaria мимо виллы Альбани, и объяснивъ собранные въ ней антики, отправится въ близь лежащія катакомбы изучать древнехристіанскую археологію, и все это для того только, чтобы оттуда привести на виллу, гдѣ живетъ самъ *генералъ Гарибальди:* и вы прослушаете ученую лекцію не только со вкуснымъ завтракомъ и иллюминаціей, но и съ самимъ Гарибальди, котораго вамъ покажутъ не случайно, не какъ сюрпризъ, но за недѣлю объявятъ въ газетахъ, что *генералъ Гарибальди* будетъ показываться, по плану экскурсіи, между катакомбами Сатурнина и Приссиллы, а потомъ, когда его вамъ покажутъ, въ газетахъ же напечатаютъ: «Въ прошедшее воскресенье, 7 го февраля, экскурсіонисты были приняты генераломъ Гарибальди. Профессоръ Гори имѣлъ удовольствіе представить генералу нѣкоторыхъ изъ его неутомимыхъ сподвижниковъ, которые сражались подъ начальствомъ самого генерала». Такъ какъ это былъ одинъ изъ самыхъ важныхъ эпизодовъ въ археологическихъ экскурсіяхъ ученаго изслѣдователя, то для памяти и въ удостовѣреніе истины

сообщеннаго, выписываю число и нумеръ газеты: Libertà, № 45, 14-го февраля 1875 года.

И за всю эту благодать, и за археологическія свѣдѣнія по всей исторіи Рима съ ея начала и до самаго конца, и за иллюминацію, и за право дешево прокатиться въ Остію и сытно позавтракать на пароходѣ по умѣреннымъ цѣнамъ, и наконецъ за самаго генерала Гарибальди, всего на все по франку съ персоны, по нашему *три гривенника!*.. Можно ли поэтому удивляться что на лекціяхъ у г. Гори бываетъ человѣкъ по 200, по 300, и не однихъ иностранцевъ, но особенно много Италіянцевъ, которые копѣйки не бросятъ даромъ и хорошо понимаютъ, что̀ *дешево и сердито.*

IV.

Тридцать лѣтъ тому назадъ, когда первый разъ жилъ я въ Римѣ, вся югозападная часть города, отъ базилики Іоанна Латеранскаго и Св. Креста въ Іерусалимѣ, чрезъ Эсквилинскую и Виминальскую горы, между которыми стоитъ базилика Маріи Великой, и до самаго Квиринала, представляла одинъ громадный пустырь въ размѣрѣ нѣсколькихъ квадратныхъ верстъ, по которому тоже на цѣлыя версты тянулись не улицы съ домами, а проѣздныя только дороги, между высокими каменными стѣнами, заслонявшими горизонтъ съ обѣихъ сторонъ. Гдѣ дорога поднималась въ гору, можно было видѣть изъза высокихъ стѣнъ уходящіе въ необозримую даль виноградники, огороды, а то и вовсе запущенныя поля, по которымъ тамъ и сямъ изъ зелени кустарника тор-

чали темныя груды античныхъ развалинъ, или между кипарисами поднимались такія же темныя башни и келейные корпуса монастырей: самый обыкновенный типическій сюжетъ ландшафтовъ древняго Рима, которые не разъ вы видали въ портфеляхъ вашихъ знакомыхъ, возвращавшихся изъ Италіи съ запасомъ разныхъ сувениpовъ. Итакъ, часть города, о которой говорю, ничѣмъ не отличалась отъ окружающей ея Римской Кампаньи, этой однообразной и унылой равнины, которую замыкаютъ Сабинскія и Албанскія горы, вырисовывая свои вершины по синему небу изящно извивающеюся линіей. Тѣ же плохо воздѣланныя поля, тотъ же непріютный просторъ, а по немъ тянутся дороги между двухъ безконечныхъ стѣнъ, которыя время отъ времени перемыкаются воротами въ пустырь, харчевней, лачугой, прилаженною къ римскому водопроводу, и рѣдко-рѣдко фронтономъ и террасой какой-нибудь виллы.

Первый ударъ одичалой почвѣ югозападной части Рима былъ нанесенъ желѣзною дорогой, которая, проникнувъ въ стѣны Вѣчнаго Города, широкою полосой прорѣзала этотъ пустырь, пройдя съ одной стороны между сѣверозападными городскими стѣнами, а съ другой—между виллой Галлуцци у храма Минервы Медичи, храмомъ Св. Бибіаны и базиликой Маріи Великой, и, огласивъ гамомъ, свистомъ и визгомъ эти глухія мѣста, такъ давно онѣмѣвшія, уперлась своимъ дебаркадеромъ у самыхъ Термъ Діоклитіана, гдѣ тотчасъ же стали подниматься на пустопорожнихъ пространствахъ новыя зданія для гостиницъ, склада товаровъ и для меблированныхъ квартиръ со студіями художниковъ. Теперь тутъ проведены новыя улицы, изъ которыхъ одна

носитъ названіе Національной. Но все же тотъ огромный пустырь, отъ Латерана къ Квириналу, около Маріи Великой, по Эсквилину и Виминалу, оставался не тронутымъ до послѣдняго времени. Попрежнему, тянулись тутъ, вмѣсто улицъ, дороги съ безконечными стѣнами, попрежнему на нихъ ни кола, ни двора, попрежнему рѣдко встрѣтишь развѣ нищаго калѣку, да двуколку, въ которой оселъ везетъ изъ-за города зелень и плоды, да еще путешественникъ съ своимъ гидомъ, въ красномъ переплетѣ, спѣшитъ изъ базилики Маріи Великой на перекосокъ, черезъ площадь, въ церковь Св. Пуденціаны, чтобы потомъ на своей родинѣ разсказать, какъ онъ самолично побывалъ на томъ самомъ мѣстѣ, гдѣ когда-то въ домѣ Св. Пудента, отца этой святой, жилъ самъ апостолъ Петръ, а оттуда кстати забѣжитъ въ сосѣдній монастырь Св. Лаврентія in Panis-Perna, взглянуть на то мѣсто, гдѣ нѣкогда стояли бани Олимпіи, въ которыхъ былъ сожженъ этотъ великомученикъ.

Я слышалъ, что на Виминалѣ и Эсквилинѣ, кругомъ базилики Маріи Великой, въ настоящее время предприняты въ обширныхъ размѣрахъ значительныя сооруженія, и проводятся по пустырямъ цѣлыя улицы между вновь воздвигаемыми зданіями. Мнѣ любопытно было посмотрѣть, какъ за одинъ разъ строится городъ съ улицами; но то, что я увидѣлъ, превзошло всѣ мои ожиданія.

Надобно знать, что базилика Маріи Великой стоитъ на самомъ высшемъ подъемѣ Эсквилина, тамъ, гдѣ эта гора, круто спускаясь, отдѣляется долиной отъ Виминала. Фасадъ церкви стоитъ на этомъ подъемѣ, такъ что передній входъ въ нее почти въ уровень съ почвой, тогда

какъ задняя ея часть, то есть алтарная, или трибуна, выходитъ на крутой спускъ къ долинѣ. Чтобы прочно утвердить эту заднюю часть на спускѣ горы, надобно было снаружи во всю ширину церкви соорудить обширную платформу, съ которой тоже во всю ширину зданія спускается высокая лѣстница на долину, отдѣляющую Эсквилинъ отъ Виминала. На платформу, по обѣ стороны алтарной части, или трибуны, выходятъ двое церковныхъ воротъ, такъ что, взошедши въ церковь съ фасада на Эсквилинѣ, можно, пройдя всю ея длину, выйти черезъ заднія врата на платформу и спуститься по лѣстницѣ на сказанную долину къ Виминалу. Этотъ косогоръ съ низменностью, до послѣдняго времени окруженный пустырями, былъ обращенъ въ обширную площадь, заросшую травой, а посреди площади предъ трибуной базилики поднимается одинъ изъ громаднѣйшихъ обелисковъ въ Римѣ.

Въ настоящее пребываніе наше въ Римѣ случилось намъ въ первый разъ попасть въ эти мѣста и войти въ базилику со стороны Эсквилина, изъ узенькихъ переулковъ и грязныхъ улицъ, которыми эта пустынная часть города примыкаетъ къ населеннымъ кварталамъ, идущимъ отъ Трояновой площади и церкви Св. Петра въ Цѣпяхъ. Итакъ, вошли мы въ церковь, и вотъ предъ нами великолѣпныя усыпальницы Сикста V, Климента VIII Альдобрандини, въ роскошнѣйшемъ стилѣ самаго полнаго Возрожденія XVI—XVII столѣтій, съ мраморными изображеніями этихъ папъ, поставленными высоко надъ саркофагами, замѣняющими алтари, а кругомъ въ барельефахъ земные ихъ подвиги и по сторонамъ ихъ святые патроны: и все это наполняетъ цѣлыя капеллы, или

придѣлы, въ величину нашихъ церквей; статуи и рельефы поднимаются рядами по стѣнамъ отъ самаго низу до сводовъ капеллы; отовсюду кругомъ блеститъ бѣлоснѣжнымъ мраморомъ, испещреннымъ колоннами и плитами изъ разноцвѣтнаго восточнаго алебастра и другихъ дорогихъ камней, лаская взоръ, какъ затѣйливая арабеска громаднаго размѣра; и все это разчитано на то, чтобы предъявлять свои права на всемірное удивленіе, все кругомъ напрашивается на поклоненіе, какъ тѣ расписанные плафоны и стѣны въ Версалѣ, на которыхъ придворный живописецъ изобразилъ Лудовика XIV между Олимпійскими богами, приносящими ему дань своего вѣрноподданнаго чествованія. Вотъ еще капелла, не такая пышная и нарядная, но еще величественнѣе въ своей суровой простотѣ. Вмѣсто алтаря стоитъ въ ней старинная готическая гробница XIV вѣка; на саркофагѣ покоится во всю его длину усопшій прелатъ, изъ бѣлаго мрамора, пожелтѣвшаго отъ вѣковъ, въ головахъ и ногахъ по ангелу. Въ капеллѣ темно, и только слабое мерцаніе отъ лампъ невѣрнымъ свѣтомъ освѣщаетъ пожелтѣвшій—будто настоящее тѣло—профиль лежащей фигуры; а надъ нею поднимается мозаическое изображеніе Мадонны, ярко выступающее изъ полусумрака, и тамъ и сямъ тронутое вспыхивающими линіями огоньковъ по золотымъ камешкамъ мозаики; и наконецъ, самая фигура Мадонны, стоящей между святыми, увѣнчивается вверху готическимъ теремомъ, котораго завостренные углы и башенки высоко поднимаются, теряясь въ темнотѣ свода. Римскія церкви вообще поражаютъ причудливымъ разнообразіемъ и часто противорѣчіемъ стилей и вмѣстѣ съ тѣмъ безпримѣрнымъ смѣшеніемъ эпохъ, иной разъ

отстоящихъ другъ отъ друга на многія столѣтія и даже на цѣлое тысячелѣтіе, какъ базилика Маріи Великой, которая восходитъ своимъ началомъ ко временамъ Вселенскаго Собора въ Эфесѣ. И эти пышныя гробницы папъ, и эта готическая капелла XIV вѣка, и все великолѣпное убранство новѣйшихъ временъ какъ разъ до самого Пія IX, который въ этой же базиликѣ назначилъ мѣсто для своего праха, въ ознаменованіе того, что новымъ догматомъ непорочнаго зачатія восчествовалъ онъ рожденіе Той, Которой посвящена первая по времени церковь во всемъ мірѣ,—все это, какъ отдѣльные моменты длинной многовѣковой исторіи, собиралось и слагалось мало-по-малу, находя себѣ пріютъ подъ древними стѣнами и колоннами, поддерживающими арки, надъ которыми въ длинныхъ полосахъ идутъ драгоцѣнныя мозаики V столѣтія съ древне-христіанскими изображеніями библейскихъ событій.

Сколько громкихъ именъ и историческихъ воспоминаній! Сколько предметовъ для изученія! Сколько разнообразія на каждомъ шагу, возбуждающаго и обновляющаго интересъ! Когда медленно проходилъ я вдоль всей базилики къ ея заднему выходу, такъ естественно было вовсе забыть о тѣхъ строительныхъ планахъ и смѣтахъ, которыми новый, сегодняшій Римъ, уже не папскій, а всеиталійскій, ища простору для своей неугомонной дѣятельности, замыслилъ посягнуть на уединенныя мѣста, окружающія эту базилику. Не умѣю вполнѣ передать того поразительнаго, никогда прежде не испытаннаго мною впечатлѣнія, какое произвело на меня открывшееся передо мной зрѣлище, когда я вышелъ на заднюю платформу, высоко господствующую надъ широкою площадью

впереди. Прежде всего я былъ оглушенъ стукомъ, трескомъ и гамомъ сотни голосовъ, будто я попалъ на ярмарку и на каменоломню вмѣстѣ. Площадь съ ея зеленою муравой, какъ было прежде, 30 лѣтъ тому назадъ, исчезла подъ громадными глыбами бѣлаго камня, которыми теперь вся была завалена, и около каждой глыбы кишѣли каменотесы, и съ гамомъ и крикомъ рубили и тесали. Высокая лѣстница, по которой спускаются съ платформы на площадь, казалось, висѣла на воздухѣ, потому что для нивеллированія площади косогоръ былъ срытъ на нѣсколько аршинъ въ глубину, отчего и самый обелискъ былъ подкопанъ, вслѣдствіе чего высоко наружу высунулся изъ-подъ земли его оголѣлый пьедесталъ, такъ что платформа, на которой я очутился, имѣла видъ верхняго яруса ложъ въ театрѣ, только вмѣсто сцены простиралась широкая площадь, заваленная громадными камнями съ кишѣвшимъ повсюду народомъ, а по обѣимъ ея сторонамъ, вмѣсто декорацій, будто на громадномъ пожарищѣ, поднимались пяти-и шестиэтажныя зданія, иныя совсѣмъ отстроенныя и окрашенныя, другія до половины выведенныя, а иныя только что начатыя, выглядывали изъ обнаженныхъ изъ-подъ земли античныхъ развалинъ, между рытвинами взрытой поверхности и высокими холмами щебня.

Послѣ я узналъ причину спѣшной работы, которая теперь кипѣла передо мною на площади. Высокая лѣстница, во всю ширину базилики, будучи глубоко подкопана внизу, какъ уже было сказано, оставалась для своихъ нижнихъ ступеней безъ твердаго устоя, потому каменныя ея плиты легко могли податься внизъ и поколебать верхнюю платформу, опирающуюся на ступени, а тогда

могли бы осѣсть и самыя стѣны задней части базилики. Каменныя глыбы, которыми завалена площадь, теперь спѣшатъ обтесывать и прилаживать, чтобы, во избѣжаніе грозящей опасности, поскорѣе подвести нижнія ступени подъ лѣстницу, которыхъ числомъ должно быть до пятнадцати.

Главная стройка домовъ съ улицами производится теперь налѣво отъ задней платформы базилики и новыя зданія, начинаясь отъ самой базилики, къ которой они близко жмутся, громоздятся по неровной мѣстности долины, и потомъ уступами поднимаются по Виминальской горѣ къ Термамъ Діоклитіановымъ. Что же касается до монастырскихъ пустырей направо отъ сказаннаго пункта, то они назначаются для университета, который предполагается размѣстить здѣсь на привольныхъ мѣстахъ въ цѣломъ рядѣ зданій, теперь опустѣвшихъ за упраздненіемъ въ нихъ монастырскихъ корпорацій.

Женскій монастырь Св. Клары, при церкви Св. Лаврентія in Panis-Perna, уже превращенъ въ химическую лабораторію, которая въ *гидахъ* для путешественниковъ называется одною изъ лучшихъ въ Европѣ. Не будучи знатокомъ по этой части, все-таки я былъ въ высшей степени заинтересованъ уже однимъ тѣмъ, что въ первый разъ въ жизни увидѣлъ, какъ старинные монастыри съ монашескими кельями и переходами передѣлываются въ ученыя учрежденія со всѣми условіями и требованіями университетскаго преподаванія наукъ въ ихъ современномъ состояніи.

Зданіе бывшаго женскаго монастыря, одною стороной примыкая къ церкви Св. Лаврентія, стоитъ въ обширномъ виноградникѣ, занимающемъ одинъ изъ высшихъ пун-

ктовъ Виминальской горы, гдѣ нѣкогда были упомянутые уже мной термы или бани Олимпіи, въ которыхъ былъ сожженъ великомученикъ Лаврентій. Зданіе это, какъ и вообще всѣ италіянскіе монастыри, представляетъ четыреугольную массу въ нѣсколько этажей, состоящую изъ соединенія вмѣстѣ четырехъ корпусовъ, въ серединѣ которыхъ четыреугольный дворъ съ фонтаномъ посреди: извѣстный планъ еще античныхъ построекъ съ жилыми комнатами, обращенными на дворъ съ имплювіемъ. На такой дворъ, со всѣхъ четырехъ сторонъ, выходятъ во всю длину корпусовъ широкіе портики подъ пилястрами съ арками, которыя поддерживаютъ стѣны верхнихъ этажей. Изъ портиковъ ведутъ двери въ кельи, въ каждую келью своя дверь. Въ первомъ, или, по нашему, во второмъ этажѣ портикъ только вдоль одной стороны, а съ трехъ другихъ—прямо на дворъ выходятъ кельи и другія монастырскія помѣщенія. Массивныя стѣны монастыря съ раздѣленіемъ на кельи такъ и оставлены въ прежнемъ ихъ видѣ; только въ пролеты пустыхъ арокъ всѣхъ пяти портиковъ, то-есть четырехъ нижнихъ и одного верхняго, вставлены теперь огромныя рамы со стеклами, и открытые портики, подвергавшіеся дождю и непогодѣ, такимъ образомъ превращены теперь въ длинныя и свѣтлыя галлереи, настолько широкія, что онѣ со всевозможными удобствами могли быть примѣнены къ химическимъ лабораторіямъ различнаго назначенія. Мелкія кельи нижняго и верхняго этажей обращены въ разныя рабочія комнаты, спеціально приспособленныя каждая изъ нихъ къ особому роду химическихъ занятій: одна для зловонныхъ и вредныхъ газовъ съ дверью и отверстіями въ прилежащій садъ, другая черезъ подзе-

мелье сообщается съ газометромъ, въ видѣ фонтана построеннымъ снаружи тоже въ саду; келья совсѣмъ темная, герметически запертая отъ малѣйшаго луча свѣта, вѣроятно, бывшая темница или покаянная, назначена для химическихъ составовъ, не допускающихъ освѣщенія и т. д. Трапезная, капитулъ и другія болѣе обширныя помѣщенія прежняго монастыря превращены въ аудиторіи, сообщающіяся съ лабораторіями, въ библіотеки и разныя другія службы, требующія бо́льшаго простора. Кромѣ того, въ этомъ же зданіи отведены квартиры для ассистентовъ съ отдѣльными для нихъ лабораторіями, и для профессора, ученый кабинетъ котораго сообщается съ библіотекой и залой, гдѣ помѣщены самыя дорогія и лучшія машины и разные аппараты.

Массивныя стѣны, особенно наружныя, аршина въ два толщиной, дали возможность устроить въ нихъ безъ особенныхъ издержекъ замѣчательно прочныя печи и разныя герметическія углубленія, предохраняющія отъ опасныхъ взрывовъ. Наконецъ, вдоль всѣхъ половъ повсюду въ этомъ зданіи проведены трубы троякаго назначенія—для воды, газа и пара. При каждомъ рабочемъ столѣ, или при печкѣ, кранъ съ вазой для воды, которою лабораторія снабжается, такъ называемою, Aqua Marcia, отъ одного изъ водопроводовъ, который наполняетъ фонтаны на Пинчіо, Квириналѣ и Виминалѣ. Полы надобно было вездѣ передѣлать, покрывъ ихъ асфальтомъ, вмѣсто прежняго истертаго, неровнаго кирпича. Когда въ одной изъ галлерей нижняго этажа поднимали кирпичный полъ, то какъ разъ подъ его уровнемъ нашли скелетъ, очевидно, отъ спрятаннаго наскоро покойника, такъ какъ въ этомъ мѣстѣ не было найдено никакихъ слѣдовъ

кладбища. Кости эти и до сихъ поръ еще лежатъ кучкою вмѣстѣ съ ихъ черепомъ въ углу галлереи подъ столомъ.

Окружающій химическую лабораторію виноградникъ назначается для ботаническаго сада, для котораго гористая мѣстность съ уступами предлагаетъ особенныя удобства. Какое-то зданіе въ нѣсколько этажей, въ родѣ башни, теперь стоящее здѣсь еще на голой вершинѣ виноградника, передѣлано въ квартиру для профессора ботаники и въ кабинеты для ученыхъ занятій по его спеціальности.

Этотъ бывшій монастырь при Св. Лаврентіи in Panis-Perna предположено сдѣлать средоточіемъ и для другихъ университетскихъ учрежденій. Вопервыхъ, къ институту химическому въ томъ же зданіи будетъ присоединенъ и другой, съ такими же удобствами институтъ физическій. Затѣмъ, монастырь Св. Антонина, прилегающій къ сказанному винограднику Св. Лаврентія, назначается для института анатомическаго и физіологическаго; что же касается факультета математическаго, то онъ будетъ устроенъ у церкви Св. Петра въ Цѣпяхъ, знаменитой по Моисею, изваянному Микель-Анджело, и именно въ состоявшемъ при немъ монастырѣ, такъ называемыхъ, регулярныхъ канониковъ di S. Salvatore. Кромѣ того, для университетскихъ же цѣлей имѣются виды и на монастырь Св. Пуденціаны, гдѣ, какъ было уже замѣчено, когда-то при подошвѣ Эсквилина, между Св. Лаврентіемъ и базиликой Маріи Великой, стоялъ домъ Св. Пудента, въ которомъ жилъ апостолъ Петръ. Наконецъ, сосѣдній съ Св. Пуденціаною монастырь Св. Павла Пустынника, по улицѣ Четырехъ Фонтановъ, поднимающейся на Кви-

риналъ, временно назначенъ для женской нормальной школы.

Этотъ сухой перечень упраздненныхъ монастырей и соотвѣтствующихъ имъ университетскихъ учрежденій, для которыхъ они назначаются, я сдѣлалъ съ тою цѣлью, чтобы дать понятіе о городѣ, гдѣ для какого-нибудь предпріятія обширныхъ размѣровъ такъ удобно выбрать громадное пространство земли со многими зданіями, изъ-подъ сплошнаго собранія монастырей, которые, какъ на Аѳонской горѣ, примыкаютъ другъ къ другу, будто дома обывателей въ улицахъ съ переулками.

Планы и смѣты, составляемые теперь особою на этотъ предметъ назначенною коммиссіей, будутъ окончательно утверждены не позднѣе 15-го января 1875 года. Надобно полагать, что издержки не должны восходить до такой высокой цифры, какая потребовалась бы, еслибы слѣдовало строить новыя зданія. Но упраздненные монастыри, какъ это хорошо видно по химической лабораторіи, со своими столѣтними массивными стѣнами, съ привольными портиками, съ мелкими кельями, и съ обширными залами для трапезы, больницы, капитула и другихъ службъ, предлагаютъ такія удобныя и разнообразныя помѣщенія для университетскихъ институтовъ, что все это обширное предпріятіе имѣетъ видъ не столько сооруженія новаго учрежденія, сколько передѣлки или поправки уже готоваго. Такъ на всю химическую лабораторію издержано не болѣе 400 тысячъ франковъ, тогда какъ построеніе такого зданія, не будь оно уже готово, обошлось бы по малой мѣрѣ милліона въ четыре. И въ Средніе Вѣка университетское преподаваніе находило себѣ пріютъ подъ сѣнію монастырскихъ корпорацій.

Исходя совершенно съ противоположной точки зрѣнія, правительство Виктора Эммануила, по странной случайности, вызванной мѣстными обстоятельствами, согласовалось съ этимъ преданіемъ, назначивъ упраздненные монастыри для возобновляемаго Римскаго университета.

V.

Подъ домами, улицами, садами и пустырями новаго, современнаго намъ Рима, отъ 5 до 10 аршинъ подъ землей погребены остатки другаго стараго города, который когда-то превращался въ развалины, вновь изъ нихъ перестраивался и опять исчезалъ подъ ними. Эти старые остатки, покрытые хламомъ и щебнемъ, въ теченіе тысячелѣтій были заносимы прахомъ, который творческая сила природы одѣвала травой и кустарникомъ, и такимъ образомъ наростали новые слои почвы для той поверхности, которую представляетъ планъ нынѣшняго Рима. Понятно, что какъ стали взрывать теперь огромныя пространства для проведенія новыхъ улицъ и для построенія зданій, то между подземными развалинами въ наносной почвѣ стали дѣлать чуть не ежедневно новыя открытія, и нѣкоторыя изъ нихъ очень важныя для исторіи и археологіи. Самая замѣчательная находка была произведена именно въ тѣхъ самыхъ мѣстахъ, съ которыхъ я началъ свое предыдущее 4-ое письмо, то есть около базилики Маріи Великой. Открытіе это было сдѣлано еще въ мартѣ 1874 года; но такъ какъ подробное описаніе его вышло только въ послѣднемъ № *Бюллетеня Археологической Коммиссіи муници-*

пальной (іюль—сентябрь), то, пользуясь сообщенными здѣсь свѣдѣніями въ монографіи графа Веспиньяни и Карла Висконти, я не опасаюсь, чтобы сообщеніе мое было лишено всякой новизны.

Кромѣ давно уже извѣстныхъ остатковъ Меценатова дома, прилегающихъ къ такъ называемому Золотому дворцу Неронову, надъ которымъ потомъ были надстроены термы императора Тита, что̀ около Колизея, были еще сады Мецената, къ сѣверозападу отъ этого урочища, не подалеку отъ базилики Маріи Великой по улицѣ Меруланѣ, ведущей къ Іоанну Латеранскому, а именно тамъ, гдѣ теперь вилла, бывшая Каэтани, а нынѣ Казерта, наискось чрезъ Мерулану, противъ церкви Св. Мартина ai Monti, которая, какъ исторически извѣстно, была построена на развалинахъ термъ Траяна, а термы эти въ свою очередь были воздвигнуты тамъ, гдѣ на бывшихъ садахъ Мецената поднималась, такъ называемая, Меценатова башня, съ которой Неронъ любовался на пожаръ Рима. Итакъ, на этомъ пространствѣ, занятомъ нѣкогда садами любимца Августова, взрывая землю для новыхъ построекъ, рабочіе отрыли не глубоко подъ уровнемъ цѣлую залу, очень хорошо сохранившуюся, съ ея стѣнною живописью. Зала имѣетъ форму продолговатаго четыреугольника, котораго одна короткая сторона закруглена полукружіемъ, съ семью ступенями для сидѣнья, одна надъ другою поднимающимися у овальной стѣны этого полукружія. Зала построена была подъ землей, очевидно, для прохлады въ лѣтніе жары, и освѣщалась сверху. По обѣимъ длиннымъ стѣнамъ и надъ ступенями въ полукруглой трибунѣ идутъ ряды нишъ, какъ бы фальшивыя глухія окна или двери съ

балконами. Плоскія пространства всѣхъ этихъ нишъ украшены замѣчательно изящною стѣнописью, которая изображаетъ именно то самое, что̀ было бы видно изъ оконъ зданія въ саду, будь они не глухія и фальшивыя, а настоящія сквозныя: то есть, въ нишахъ написаны съ большимъ знаніемъ природы дерева, кустарникъ, цвѣты, по синему небу, по которому порхаютъ птички и садятся на вѣтки. А чтобы ландшафту наружнаго сада придать бо́льшую иллюзію, помощію перспективы внутренности зданія, на нижней части нишъ изображены сквозныя рѣшетки балюстрады, изъ-за которыхъ и поднимается вся зелень по синевѣ открытаго неба: иногда какъ на настоящемъ балконѣ, балюстрада посреди углубляется къ наружной сторонѣ и въ углубленіи для обмана взоровъ перспективою помѣщается красивая ваза. По сторонамъ нишъ нарисованы столбики съ арабесками, а надъ нишами, и особенно подъ ними, тянутся полосою ряды свѣтлыхъ изображеній по темному фону. Это вакханаліи, жертвоприношенія, амуры и геніи и другіе сюжеты Помпее-Геркуланскаго стиля. Между ними для исторіи культуры особенно любопытны изображенія садовъ съ бассейнами, гдѣ плаваютъ гуси и утки, съ фонтанами, аллеями, которыя украшены статуями и бюстами, съ бесѣдками и другими затѣями, въ которыхъ Римляне далеко опередили великолѣпіе и роскошь садовъ Версальскихъ. Въ стѣнной живописи фальшивыхъ оконъ, Веспиньяни и Висконти видятъ стиль современнаго Августу художника Лудія (Plin. Nat. Hist. 35, X, 37), который прославился именно ландшафтами садовъ. Зала— въ ней могло помѣщаться до 300 человѣкъ слишкомъ, со ступенями для сидѣнія въ полукружіи—относится къ разряду, такъ называемыхъ,

одеоновъ, которые назначались для музыки, а также и для литературныхъ чтеній и философскихъ бесѣдъ, а что она помѣщена была подъ землей, то это вполнѣ согласовалось съ римскимъ обычаемъ собираться въ жаркіе весенніе и лѣтніе дни для этого художественно-литературнаго препровожденія времени въ прохладныхъ помѣщеніяхъ, обыкновенно подземныхъ и укрытыхъ отъ зноя солнечныхъ лучей: обычай, замѣчу мимоходомъ, возобновленный Итальянцами въ эпоху возрожденія классицизма въ знаменитой Платоновой Академіи, во Флоренціи, въ гроттахъ садовъ Ручеллаи, куда собирались для литературныхъ и философскихъ бесѣдъ Медичисы и Ручеллаи со своими друзьями, между которыми были Макіавелли, Пико делла-Мирандола, Полиціанъ, Пульчи. Если соображенія двухъ италіанскихъ археологовъ, которыми я теперь пользуюсь, выдержатъ ученую критику, то открытіе, сдѣланное въ раскопкахъ около базилики Маріи Великой, ни болѣе не менѣе какъ вводятъ насъ въ стѣны и обстановку той самой залы, куда Меценатъ приглашалъ друзей и знакомыхъ на литературныя собранія, гдѣ Виргилій, Горацій, Овидій, читали свои произведенія.

Другая изъ извѣстныхъ мнѣ находокъ, вырытыхъ неподалеку отъ той же базилики, на Виминалѣ, это античная колесница, вся украшенная бронзовыми рельефами. Собственно найдены были только эти бронзовыя полосы и выкроенные и выгнутые края съ гвоздями; но когда все это было собрано вмѣстѣ и приведено въ порядокъ, то не оставалось сомнѣнія въ ихъ первоначальномъ назначеніи. Потому сдѣлали теперь изъ дерева новый станокъ колесницы, и по наружной его сторонѣ

пригнали всѣ рельефныя полосы въ нѣсколько рядовъ, обведя ихъ тѣми краями. Вещь эта принадлежала Августу Кастелляни, Бенвенуто Челлини нашего времени, золотыя работы котораго считаются лучшими во всей Европѣ. Недавно поднесъ онъ ее въ даръ городу Риму, и въ первый разъ видѣлъ я ее въ библіотекѣ Германскаго Археологическаго Института, гдѣ была она выставлена для публики 11-го декабря 1874 года, въ день Винкельмановой годовщины, отпразднованной археологическими чтеніями Гензена и Гельбиха. Рельефныя полосы на колесницѣ—однѣ широкія, другія поуже; въ широкихъ изображены событія изъ Иліады и преимущественно изъ жизни Ахилла: его рожденіе, воспитаніе у Центавра; Менелай съ трупомъ Патрокла, Пріамъ на колѣняхъ предъ Ахилломъ испрашиваетъ трупъ Гектора; въ полосахъ узкихъ—вакханаліи и частію тоже эпизоды изъ Иліады. Рельефы на широкихъ полосахъ расположены въ римскихъ фасадахъ храма, примыкающихъ другъ къ другу, а на верху, тамъ, гдѣ тупыми углами сходятся ихъ фронтоны, помѣщено по портрету въ медальйонѣ, поддерживаемомъ геніями. Кромѣ того, такіе же медальйоны съ портретами по всей колесницѣ, какъ крупныя бляхи, соединяютъ ряды рельефныхъ полосъ. Когда это античное произведеніе будетъ изслѣдовано учеными, то по лицамъ, изображеннымъ въ этихъ портретахъ, легко будетъ опредѣлить время его происхожденія. Послѣ Винкельманова праздника колесница эта поступила въ Капитолійскій музей, гдѣ она и помѣщена теперь рядомъ съ знаменитымъ античнымъ сѣдалищемъ, украшеннымъ бронзовыми фигурами и золотою и серебряною инкрустаціей по черепахѣ, которое тотъ же Кастелляни уже больше

году тому назадъ подарилъ Риму. Для тѣхъ, кто не слышалъ объ этой драгоцѣнности, замѣчу мимоходомъ, что предъ ея неописаннымъ изяществомъ и самымъ утонченнымъ вкусомъ должно преклониться всевозможное великолѣпіе и роскошь царственной мебели блистательной эпохи Французскаго двора. Это не кресло, потому что безъ задка, въ родѣ sela curulis, но и не стулъ, потому что обѣ стороны съ овальными отводами, какъ у дивана. Каждый изъ отводовъ съ передней части завершается лошадиною головкой, необыкновенно изящною по натуральности и движенію въ рьяномъ порывѣ: будто два коня, запряженные въ это сѣдалище, направляя головы нѣсколько въ сторону, какъ наши пристяжныя, мчатъ его впередъ. Передняя сторона обоихъ оваловъ по гладкой черепаховой плоскости выведена золотою и серебряною инкрустаціей, съ изображеніями вакханалій и собиранія винограда, такой тонкой и изящной работы, которая и во снѣ не снилась великому Булю. Гдѣ овалы соединяются съ сидѣньемъ, по обѣимъ сторонамъ изъ медальйоновъ выглядываютъ по юношеской головкѣ, замѣчательной красоты и движенія. Между колѣньями фигурныхъ ножекъ, тоже съ обѣихъ сторонъ, по химерѣ. Чудовище это съ прекрасною женскою головой и съ крыльями, поджавъ подъ себя четыре свои ноги, служитъ каріатидой для столба ножки. Всѣ эти фигуры бронзовыя, украшены серебромъ и золотомъ. Августъ Кастелляни сдѣлалъ серебряную копію химеры для чернильницы, въ величину оригинала. Для отверстія чернильницы послужило то мѣсто на спинѣ чудовища, гдѣ упираѣтся верхнее колѣно ножки. Изъ кабинетныхъ вещичекъ граціознѣе этой мнѣ ничего не случалось видѣть.

До сихъ поръ я говорилъ о земляныхъ работахъ и сооруженіяхъ только около Маріи Великой, гдѣ они производятся въ огромныхъ размѣрахъ. Но этимъ далеко не ограничивается дѣло возобновленія города и изслѣдованія его почвы. Работа кипитъ и по населеннымъ улицамъ и площадямъ. Площадь Навона подняли на нѣсколько футовъ выше; въ трехъ фонтанахъ на ней остановилась вода. Надобно было подъ землей проложить новыя водопроводныя трубы, вмѣсто старыхъ свинцовыхъ, которыя служили городу около 300 лѣтъ, и вотъ пошла ломка мостовой и глубокія раскопки отъ площади del Popolo къ площади Испанской по самымъ бойкимъ улицамъ Condotti, Fontanella di Borghese, Scrofa и до самой площади Навона, самой центральной и популярной въ Римѣ. Теперь взрываютъ также площадь около Пантеона и уже докапались до античной мостовой, причемъ обнаружились ряды мраморныхъ ступеней, по которымъ всходили въ это зданіе. Кромѣ того, въ уровень съ древнею мостовой оказались мраморные полы, обведенные съ четырехъ сторонъ мраморными же рамами, а около остатки стѣнъ отъ какихъ-то средневѣковыхъ строеній на античномъ фундаментѣ. Не одни иностранцы, но и римскіе жители, проходя мимо, постоянно толпятся около раскопокъ, въ ожиданіи увидѣть что-нибудь новое. Недѣли три тому назадъ вырыли отломокъ мраморнаго архитрава, величиною въ сажень, съ рельефными изображеніями животныхъ. Такъ онъ и лежитъ теперь на фундаментѣ какой-то отрытой же стѣны, въ ямѣ передъ порталомъ Пантеона. Но особенно интересуютъ всѣхъ земляныя работы въ Колизеѣ. Къ сторонѣ Іоанна Латеранскаго вскопали теперь его наносную арену

аршинъ на десять въ глубину и дорылись наконецъ до его первоначальнаго кирпичнаго павимента, который и служилъ древнею ареной амфитеатра, и на который упираются нижнія арки зданія, доселѣ бывшія подъ землей. По полу идутъ жолоба для водопроводовъ, а тамъ и сямъ продѣланы круглыя отверстія съ аршинъ въ глубину, съ металлическими втулками, такой отличной работы, что не уступятъ нынѣшней англійской. Все разрытое пространство, составляющее около трети внутренней арены, перегорожено стѣнами и какими-то каморками, въ которыя можно входить, большею частію средневѣковой кирпичной кладки, вѣроятно, остатки средневѣковыхъ укрѣпленій Франджипани и другихъ неугомонныхъ бароновъ, которые вели тогда въ Римѣ непрестанныя между собою войны, когда Крешенціи и Орсини гнѣздились въ Мавзолеѣ Адріана, Колонны—въ Мавзолеѣ Августа, Савелли—въ театрѣ Марцелла.

Въ заключеніе прибавлю кстати еще объ одной раскопкѣ того же крупнаго размѣра, обѣщающей богатые матеріалы для изслѣдованій. Это разрытіе базилики Св. Петронеллы въ катакомбахъ Домитиллы, считающихся древнѣйшими изъ всѣхъ римскихъ. Раскопки производятся на открытомъ воздухѣ, такъ какъ базилика своею кровлей поднималась надъ уровнемъ почвы, но построена была подъ землею, на гробницахъ древнихъ катакомбъ, такъ что въ нее спускаются по каменной лѣстницѣ, которая при раскопкѣ теперь хорошо обнаружилась. Въ настоящее время весь помостъ заваленъ колоннами и другими остатками зданія, а также щебнемъ и землей, которую въ кадкахъ вытаскиваютъ вверхъ на веревкахъ помощію блоковъ. Въ разныхъ мѣстахъ, гдѣ мраморныя

плиты павимента сняты, оказалось, что онъ упирается на цѣлые ряды христіанскихъ саркофаговъ, замѣчательныхъ по самому раннему стилю, состоящему въ преобладаніи языческихъ сюжетовъ надъ христіанскими. Трибуна алтарной части обнаружилась вся сполна, съ нишей для епископскаго сѣдалища, а также и планъ баптистерія съ источникомъ для крещенія. Въ подземныхъ переходахъ, идущихъ какъ разъ позади трибуны, откуда именно и таскали землю на верхъ, когда мы тамъ были, открыта, въ декабрѣ истекшаго 1874 года, одна усыпальница, въ нишѣ которой изображены двѣ женскія фигуры, замѣчательныя по красотѣ лицъ и изяществу драпировки. На одной надписано, *Петронелла мученица* (Petronella mart.), на другой *Венеранда* (Veneranda), около на землѣ сосудъ съ свитками Св. Писанія, на который Петронелла указываетъ Венерандѣ. Открытіе это особенно важно, потому что, сколько мнѣ извѣстно, изображенія Св. Петронеллы до сихъ поръ еще не встрѣчалось въ катакомбахъ. Вѣроятно, въ одномъ изъ ближайшихъ нумеровъ своего бюллетеня г. де-Росси обнародуетъ эту любопытную стѣнопись въ рисункѣ съ своими учеными объясненіями.

VI.

Отъ всѣхъ другихъ городовъ Италіи Римъ отличается необозримою массой самыхъ разнообразныхъ интересовъ, накоплявшихся въ теченіе тысячелѣтій въ его постоянно реставрировавшихся развалинахъ и въ самой его почвѣ, наслоившейся изъ монументальнаго щебня разныхъ вѣ-

ковъ и поколѣній и потому получившей новый, какъ бы исторически выработанный, грунтъ съ наносными пригорками и равнинами, на которыхъ теперь разведены сады съ виноградниками и построены зданія. Тутъ и міръ античный съ драгоцѣнными остатками своихъ классическихъ сооруженій, и до сихъ поръ ясные слѣды варварскихъ погромовъ, разрушившихъ Западную Имперію, и подземныя катакомбы съ самыми ранними памятниками христіанскаго искусства, еще погруженнаго въ античныя формы и сюжеты, и Средніе Вѣка съ рыцарскими укрѣпленіями и съ монастырями, прикрытые лоскомъ щеголеватаго стиля возрожденія, и наконецъ груды позднѣйшихъ безобразныхъ построекъ и надстроекъ съ перестройками, которыя для своихъ нуждъ и потребностей прилаживали многія поколѣнія къ несокрушимымъ античнымъ стѣнамъ и развалинамъ.

Усердіе папъ, изъ которыхъ каждый хотѣлъ увѣковѣчить свое имя монументально въ заботахъ о благолѣпіи храмовъ, особенно много внесло разновременнаго подновленія въ церковное искусство, а вмѣстѣ и искаженія, или по малой мѣрѣ извращенія старины. Древнія базилики Іоанна Латеранскаго и Маріи Великой, восходящія своими началами почти къ первымъ временамъ только что восторжествовавшей Церкви послѣ равноапостольнаго царя Константина, въ настоящее время до того реставрированы, до того разукрашены въ стилѣ возрожденія XVI столѣтія, даже позднѣйшими вычурами барокко и рококо, что кажется, будто онѣ вчера построены ловкою рукой мастера, разчитывавшаго на легкій, поверхностный эффектъ, и древнія мозаики этихъ базиликъ своими рѣзкими очертаніями по золотому фону бросаются въ глаза,

будто заплаты изъ драгоцѣнной парчи на дешевой ткани новѣйшаго издѣлія.

Подходишь къ иной церкви, которая по исторіи насчитываетъ себѣ больше тысячи лѣтъ отъ роду. Фасадъ невзрачный; когда строился и перестраивался, трудно сказать, хотя портикъ поднимается на дѣйствительно античныхъ колоннахъ. Подъ нимъ саркофаги съ языческими сюжетами, перенесенные сюда изъ катакомбъ, и средневѣковые надгробные памятники, будто на кладбищѣ, которому соотвѣтствуютъ и фрески по стѣнамъ, XIII столѣтія, точно въ нашихъ старинныхъ синодикахъ, или поминальныхъ книгахъ съ миніатюрами: около усопшаго ангелы и дьяволы спорятъ за его душу и на вѣсахъ вѣшаютъ его дѣла, добрыя и злыя, а въ сторонѣ отшельникъ смотритъ изъ окна своей кельи на ватагу бѣсовъ. По преддверію можно бы ожидать внутри храма маститую старину, но вмѣсто того—и стѣны, и потолки, и алтари съ картинами—все новое, такъ и блеститъ мишурною позолотой, такъ и пестритъ безсмысленнымъ малеваньемъ, будто въ залѣ вновь отдѣланной для баловъ, а между тѣмъ идешь по мозаическому полу XII столѣтія, по сторонамъ поднимаются громадныя ложчатыя колонны изъ великолѣпнаго прозрачнаго паонацетто—античныя, изъ кесарскихъ палатъ или термъ, а тамъ позади у входа въ церковь—опять языческій саркофагъ съ изваяніями Юпитера, Юноны и Минервы,—но въ саркофагѣ въ половинѣ XIII столѣтія похоронили одного кардинала, и тогда же этотъ языческій памятникъ увѣнчали мраморною сѣнью въ средневѣковомъ стилѣ. Впереди на возвышеніи—трибуна съ древними мозаиками, по сторонамъ—спуски внизъ, въ открытую крипту, и подъемы

въ верхнія галлереи, поддерживаемыя античными колоннами, на которыя наложенъ архитравъ, собранный изъ отдѣльныхъ мраморныхъ кусковъ съ разными античными орнаментами, все это говоритъ о далекой старинѣ и смѣси языческаго матеріала съ древне-христіанскою постройкой, напоминающею византійскіе храмы Равенны. Но вотъ тотчасъ же около этой трибуны налѣво лѣстница внизъ, въ подземную капеллу. Должно быть тамъ ожидаетъ что̀-нибудь мрачное, потому что со стѣнъ по обѣимъ сторонамъ лѣстницы съ плачемъ, страданіемъ и надеждой протягиваютъ руки мраморныя фигуры душъ искупающихъ свои грѣхи въ огнѣ чистилища. Фигуры въ натуральный ростъ и сильно разчитаны на эффектъ, позднѣйшей дюжинной работы, хотя церковный сторожъ для пущей важности приписываетъ ихъ Микель-Анджело. Подземная капелла, куда вы спустились, совсѣмъ новая, она могла быть сдѣлана вчера или въ XVII вѣкѣ, а между тѣмъ вы знаете, что вся церковь построена на древне-христіанскихъ катакомбахъ, и что эта новая капелла, замѣняющая старинныя крипты, должна примыкать къ этому подземному кладбищу, и только когда церковный сторожъ поведетъ васъ по новому же корридору, устроенному кругомъ капеллы, онъ покажетъ вамъ изъ оконъ подземелье катакомбъ съ переходами и усыпальницами, наполненное человѣческими костями и черепами, освѣщая эти темныя пространства свѣчой, прилаженною къ шесту, который онъ далеко протягиваетъ въ окна.

Для примѣра я привелъ здѣсь *базилику Св. Лаврентія*, въ которой особенно можно прослѣдить исторію христіанскаго храма, осложненную реставраціями и пере-

путанную анахронизмами отъ временъ катакомбъ и вплоть до нынѣшняго папы Пія IX, который съ особеннымъ усердіемъ возобновилъ эту базилику. По этому примѣру можете судить и о другихъ римскихъ церквахъ, особенно болѣе интересныхъ и важнѣйшихъ, на которыя церковныя власти не переставали обращать свое вниманіе.

Такъ въ Римѣ около всякой старинной достопримѣчательности накопляются новые наросты, въ обстановкѣ коихъ она иногда пропадаетъ и во всякомъ случаѣ теряетъ свой эффектъ. Напримѣръ, вы, Русскій, не разъ слушали какъ наши слѣпые-нищіе заунывнымъ голосомъ поютъ о своемъ *Алексѣѣ Божьемъ-человѣкѣ*, какъ онъ оставилъ «во городѣ въ Рымѣ» великолѣпныя палаты своего отца вельможи Ефимьяна или Ехимьянія, чтобы спасаться въ пустынѣ, и какъ потомъ въ нищенскомъ рубищѣ, еле живой, воротился домой только за тѣмъ, чтобъ умереть. Вамъ интересно видѣть церковь во имя этого Святаго, столь популярнаго на Руси, сооруженную на Авентинской горѣ, на берегу Тибра, на тѣхъ самыхъ палатахъ, которыя и до сихъ поръ поминаетъ русскій народъ въ своихъ духовныхъ стихахъ. Но церковь совсѣмъ новая; вся она была передѣлана не раньше, какъ въ половинѣ прошлаго столѣтія, а отъ временъ Алексѣя Божьяго человѣка вамъ покажутъ только деревянную лѣстницу, будто бы изъ палатъ его отца, и то въ щегольскомъ футлярѣ со стеклами, который наискось привѣшенъ надъ алтаремъ новой капеллы: реликвія сомнительнаго происхожденія и вовсе не удовлетворяющая любопытству, хотя по преданію она идетъ отъ временъ самого папы Бонифація Святаго, который будто бы благословилъ Алексѣя Божьяго человѣка на

смертномъ одрѣ и въ самомъ началѣ VI вѣка соорудилъ эту церковь, теперь совсѣмъ передѣланную и обновленную. За то въ той же новой церкви сохранилась дѣйствительная драгоцѣнность отъ тѣхъ далекихъ временъ. Это колодезь изъ античнаго розоваго мрамора, осмиугольный, въ родѣ того, какой обыкновенно изображается на нашихъ старинныхъ иконахъ, такъ называемаго, Благовѣщенія на колодцѣ. Первоначально онъ стоялъ, вѣроятно, на дворѣ, по четыремъ сторонамъ котораго, по римскому обычаю, шли портики палатъ вельможи Ефимьяна, но теперь онъ находится въ самой церкви, захватившей въ своемъ планѣ часть этого двора. Въ колодцѣ и теперь чистая вода, и не глубоко внизъ, хотя мѣсто это, какъ сказано, на высотахъ Авентинской горы.

Есть легенда о томъ, какъ папа Григорій Святой въ своихъ палатахъ на горѣ Целіевой ежедневно кормилъ обѣдомъ двѣнадцать человѣкъ нищихъ, и какъ однажды между ними явился тринадцатымъ самъ ангелъ въ видѣ нищаго. Мраморный столъ, за которымъ происходило это угощеніе, по преданію, сохранился до нашихъ временъ въ монастырѣ Святаго Григорія, построенномъ на томъ мѣстѣ, гдѣ еще въ VI столѣтіи самъ святой папа воздвигъ при своихъ палатахъ храмъ во имя Святаго Апостола Андрея. Вы входите въ капеллу, совсѣмъ новую, въ стилѣ возрожденія, съ мраморною статуей папы Григорія, которая была начата самимъ Микель-Анджело, а посреди стоитъ дѣйствительно древній столъ, который, говорятъ вамъ, такъ и стоялъ на этомъ мѣстѣ въ трапезной палатѣ святаго папы, но онъ въ такой чуждой ему, въ такой новой обстановкѣ, будто нарочно поставленъ во вновь отстроенномъ для этого случая музеѣ.

Историческія рѣдкости—то трудно иной разъ отличить отъ окружающей ихъ разновременной новизны, то надобно отыскивать ихъ подъ землей, въ темныхъ переходахъ при слабомъ мерцаніи свѣчи, съ которою проводникъ водитъ любопытствующихъ.

Иное зданіе стоитъ на улицѣ, въ ряду съ прочими домами, а своимъ фундаментомъ и нижними этажами глубоко уходитъ подъ землю, и будто особаго рода историческій барометръ, въ своихъ ярусахъ, нагроможденныхъ другъ на друга, воплощаетъ цѣлые историческіе періоды и служитъ какъ бы видимымъ измѣрителемъ самого времени, которое, мало-по-малу, засыпало щебнемъ и землей нижніе этажи, на которыхъ тамъ постоянно созидались этажи верхніе, новѣйшіе. Такъ *базилика Св. Климента* въ своихъ трехъ ярусахъ относится къ тремъ періодамъ въ исторіи города Рима и къ тремъ пластамъ его, такъ сказать, земной коры. Каждый ярусъ будто отдѣльная глава этой исторіи, отдѣльная пѣснь религіозной поэмы, воплотившейся въ стѣны и своды съ колоннами, съ мозаикой, живописью и скульптурой. Верхній ярусъ на поверхности земли, по времени—послѣдній періодъ исторіи, послѣдняя пѣснь поэмы. Съ мозаичными полами, съ древнею мозаикой трибуны и съ раннимъ въ церковной архитектурѣ устроеніемъ огороженнаго среди церкви помоста для клира, съ двумя мозаичными амвонами и мозаичною же пасхальною свѣчой громаднаго размѣра, ярусъ этотъ отъ среднихъ вѣковъ и до послѣдняго времени подвергался—какъ и другія римскія церкви—многочисленнымъ подновленіямъ и разнымъ украшеніямъ. Изъ этого яруса, спустившись ступеней на двадцать, переходишь въ періодъ болѣе

ранній, восходящій до V вѣка по Р. Х. Этотъ второй ярусъ—громадная подземная базилика, гораздо обширнѣе верхней. Она имѣетъ видъ теперь темнаго подземелья; древнія мраморныя колонны заложены стѣнами, изъ которыхъ однѣ голыя, другія украшены стѣнописью X и XI столѣтій; въ углубленіи алтари. Въ IX столѣтіи именно въ этотъ средній ярусъ, въ этотъ настоящій храмъ Св. Климента, принесли съ нашего далекаго Востока мощи этого святаго наши *славянскіе первоучители Кириллъ и Меѳодій*. Въ упомянутой стѣнописи изображены событія изъ жизни Св. Климента и перенесеніе его мощей, а также лики нашихъ первоучителей. Ниже этой подземной базилики еще ярусъ, по времени, первый періодъ въ исторіи зданія, первая пѣснь религіозной поэмы. Это языческій храмъ, на которомъ, по общимъ судьбамъ исторіи человѣчества, долженъ былъ возникнуть храмъ христіанскій. Можете судить о кромѣшномъ мракѣ этого подземнаго пространства, въ которое спускаются изъ темнаго же подземелья втораго яруса. Это былъ храмъ бога Митры, и нѣкогда стоялъ на томъ же уровнѣ, на которомъ, какъ полагаютъ, находились около и палаты самого папы Климента.

Базилика Св. Климента стоитъ не далеко отъ Колизея. Если изъ лежащаго подъ нею храма Митры провести подъ землей горизонтальную линію, то она близко совпадетъ съ уровнемъ первоначальной арены этого амфитеатра, до которой только теперь дорылись аршинъ на десять подъ землей, откопавъ цѣлый рядъ нижнихъ арокъ такого же гигантскаго размѣра, какъ и верхнія. Предположивъ, что храмъ Митры нѣкогда стоялъ на открытомъ воздухѣ, можно отсюда заключить, сколько

историческихъ переворотовъ претерпѣлъ тотъ грунтъ, на которомъ громоздились сказанные этажи базилики.

Въ настоящее время по всѣмъ концамъ Вѣчнаго Города и за его стѣнами производятся раскопки, частію съ ученою цѣлью, но больше для того, чтобы по пустырямъ проводить новыя улицы и цѣлые кварталы, чтобы строить *Новый Римъ*—Roma Nuova, какъ называютъ это громадное предпріятіе въ здѣшнемъ простонародьѣ. Раскопки эти обыкновенно упираются въ тотъ древній уровень, о которомъ я сейчасъ говорилъ, и картина подземнаго Рима, которой отдѣльные эпизоды представляются взорамъ въ томъ храмѣ Митры, или въ первоначальной аренѣ Колизея, ежедневно пополняется новыми чертами, украшается новыми аксесуарами. Въ недалекомъ будущемъ, вѣроятно, изъ-подъ нынѣшней земной коры, на которой расположенъ теперь городъ, возникнетъ другой древній, какъ Помпея изъ-подъ пепла Везувія, только силой историческихъ переворотовъ изуродованный безпощаднѣе, чѣмъ Помпея огнедышущимъ вулканомъ, и прочнѣе, чѣмъ она, погребенный подъ пластами земли, которую столько вѣковъ утаптывали разные народы и поколѣнія, слагая въ нее свои кости.

Пользуясь самыми послѣдними открытіями въ раскопкахъ, приведу нѣсколько подробностей для этой идеальной картины подземнаго Рима. Для краткости ограничиваюсь христіанскою эрою.

На упомянутой выше древней аренѣ Колизея, между прочимъ, на дняхъ была найдена древне-христіанская лампада, съ изображеніемъ трехъ вавилонскихъ отроковъ предъ статуей Навуходоносора—сюжетъ очень обыкновенный на раннихъ саркофагахъ и въ стѣнописи ката-

комбъ. Находка эта говоритъ въ пользу тѣхъ грандіозныхъ воспоминаній, которыя съ ареной Колизея соединяютъ легенды о христіанскихъ мученикахъ.

Разрывая Римскій Форумъ, какъ извѣстно, обнаружили теперь всю нижнюю часть античной базилики Юліевой, но недавно со стороны больницы della Consolazione, въ углу базилики, болѣе сохранившимся, открыли много мраморныхъ обломковъ христіанскаго происхожденія и, между прочимъ, надпись VI вѣка и фрагментъ символическаго изображенія, такъ называемаго, *Добраго Пастыря*. Все это остатки упоминаемой въ старинныхъ каталогахъ, но давно уже запропастившейся подъ землей древней церкви S.-Maria in Cannapara. Множество костей, отрываемыхъ около, принадлежитъ къ кладбищу, которое здѣсь въ ранніе средніе вѣка почему-то пользовалось предпочтеніемъ предъ другими. Открытія эти наполняютъ долгій промежутокъ въ исторіи Форума между временами варварскихъ погромовъ и XIV вѣкомъ, когда уже пропали слѣды и сказанной церкви и кладбища, когда это пространство заросло травой и кустарникомъ, гдѣ, какъ во времена основанія Рима Ромуломъ и Ремомъ, паслись стада быковъ и свиней, и когда, проникнувшись воспоминаніями о погибшемъ величіи Римскаго Форума, Поджіо Брачіолини писалъ свою книгу *О превратности счастія*.

Взрывая Эсквилинскую гору подъ новыя улицы, открыли у церкви Св. Биббіаны остатки нѣкогда великолѣпнаго зданія, по всѣмъ признакамъ IV столѣтія. По свидѣтельству исторіи, церковь эта была воздвигнута на самыхъ палатахъ Св. Биббіаны, пріявшей мученическій вѣнецъ при Юліанѣ Отступникѣ. Полагаютъ, что

въ открытыхъ теперь стѣнахъ и фундаментахъ надобно видѣть эти самыя палаты. Точно также, вѣроятно, и подъ упомянутыми выше храмами Алексѣя Божьяго Человѣка, или папы Григорія Святаго, построенными на собственныхъ домахъ этихъ святыхъ, современемъ откопаютъ тотъ древній, настоящій уровень грунта съ остатками самыхъ домовъ, который теперь отдѣленъ отъ храмовъ наноснымъ слоемъ земли и щебня.

Въ катакомбахъ Домитиллы недавно открылъ де-Росси одну надпись изъ временъ императора Домитіана, съ ясными указаніями на то, что между членами фамиліи Флавіевъ были уже тогда христіане.

За воротами Св. Себастіана г. Армеллини открылъ цѣлую капеллу (ораторій) съ древне-христіанскою стѣнописью, относящеюся къ легендѣ о Семи Спящихъ и къ культу Архангела Гавріила.

Чѣмъ глубже подъ землей, тѣмъ интересы Рима строже, суровѣе и величавѣе. Эти подземные клады, эти исподніе пласты изъ костей человѣческихъ, наслоившіеся отъ побоищъ и кладбищъ, имѣютъ характеръ легендарный, героическій, эпическій. Но будничная прозаическая жизнь, кишащая на поверхности этихъ пластовъ, предъявляетъ свои права, унавоживая свои огороды въ историческомъ прахѣ столькихъ вѣковъ, и вьетъ себѣ теплыя гнѣзда на античныхъ фундаментахъ и монументальномъ щебнѣ, которымъ постепенно осыпались развалины все равно языческихъ ли капищъ или святочтимыхъ въ легендѣ храмовъ древне-христіанскихъ великомучениковъ. Этотъ живописный анахронизмъ величаваго остатка древности и пріютившихся подъ его сѣнью мелкихъ заботъ текущей жизни, на каждомъ шагу

бросающійся здѣсь въ глаза, производитъ то идиллическое впечатлѣніе, которое обыкновенно соединяется съ представленіемъ о Римѣ, и которое не успѣли еще сгладить опрятныя и щегольскія постройки послѣднихъ годовъ: будто любуешься Пусеневымъ ландшафтомъ съ мирными поселянами, которые случайно набрели въ своемъ аркадскомъ полѣ на старинную мраморную гробницу и съ недоумѣлымъ любопытствомъ по складамъ разбираютъ на ней непонятныя для нихъ монументальныя начертанія, или у насъ на Руси гдѣ-нибудь въ степномъ захолустьѣ проѣзжаешь на почтовыхъ мимо села съ барскимъ домомъ, въ которомъ когда-то весело жилось, а теперь стекла въ окончинахъ выбиты, позади дома заглохшій садъ, а впереди на заросшемъ травой широкомъ дворѣ пасется корова со своимъ теленкомъ.

Но вотъ вамъ примѣръ. Всякій путешественникъ, тотчасъ же по пріѣздѣ въ Римъ, непремѣнно отправится на пресловутый Форумъ и, между прочимъ, подивится на три громадныя трибуны Константиновой базилики, которая и въ своихъ развалинахъ такъ высока, что не умаляетъ своего эффекта въ сосѣдствѣ съ такимъ колоссомъ, какъ Колизей. Къ базиликѣ отъ Титовой арки немножко спускаешься въ ложбину и когда ходишь подъ ея трибунами, на глазомѣръ можно бы въ каждой изъ нихъ помѣстить московскій Успенскій соборъ. Съ этой стороны развалины отвѣсно поднимаются къ небу, но на самую вершину ихъ можно, говорятъ, взойти и оттуда полюбоваться на разстилающійся внизу Римскій Форумъ, съ Капитоліемъ, Палатинскими дворцами кесарей и на широкую панораму цѣлой половины города,

обрамленной линіями Сабинскихъ и Альбанскихъ горъ на далекомъ горизонтѣ.

Однако, чтобы подняться на базилику, надобно сдѣлать большой обходъ черезъ улицу съ переулками и закоулками, чтобы попасть въ одинъ изъ грязныхъ кварталовъ города, откуда не видать ни Форума, ни той громадной развалины, на которую вы хотѣли было войти, но отъ которой будто бы только удаляетесь. Вотъ здѣсь-то именно и начинается идиллія. На углу двухъ грязныхъ улицъ стоитъ почернѣлый старинный домъ съ широкою дверью, будто проѣздныя подъ жильемъ ворота. Но вмѣсто проѣзда входишь въ довольно обширное темноватое помѣщеніе, въ родѣ сарая. Однако это не сарай, потому что у стѣнъ стоятъ плетеные стулья, впереди надъ столикомъ у стѣны икона Мадонны съ теплящеюся лампадкой. Кое-гдѣ на стульяхъ сидятъ три-четыре пожилыя женщины, судя по костюму, изъ прислуги, занятыя рукодѣльемъ. Какая-то дама только что пришла, потому что она въ шляпкѣ и бурнусѣ, и одну изъ женщинъ о чемъ-то спрашиваетъ. Оказывается, что это пріемная зала консерваторіи, или пріюта для дѣвочекъ-сиротъ, которыя воспитываются въ этомъ домѣ до двадцатилѣтняго возраста. Но вотъ является одна изъ нянекъ заведенія и исправляя должность кустоде, ведетъ васъ на знаменитую развалину, о которой въ этой неожиданной обстановкѣ вы уже было совсѣмъ забыли. Изъ пріемной, будто изъ нижнихъ сѣней или швейцарской, поднимаешься ступеней на тридцать, и вмѣсто этажа самого зданія попадаешь на широкій дворъ, кругомъ застроенный корпусами дома и стѣнами сада. Съ одной стороны, въ стѣнѣ широкая ниша съ полусводомъ; въ ней статуя

Св. Франциска въ натуральный ростъ, аляповатой работы и раскрашенная какъ восковая кукла; была еще статуя, къ которой этотъ святой обращался, но отъ нея остались только слѣды. По сторонамъ ниши по фигурѣ тоже въ полный ростъ—раскрашенные мужички въ костюмахъ XVII вѣка, съ бородами и въ шляпахъ. Около прочихъ стѣнъ, будто кругомъ площади, расположены десятка полтора маленькихъ домиковъ съ окнами и дверьми: это курятники, въ которыхъ теперь живутъ сиротскія куры и ходятъ пить воду къ водопою у стариннаго мраморнаго колодца, помѣщеннаго посреди двора. Проводница свидѣтельствуетъ, что и Св. Франциск съ мужичками, и этотъ куриный городокъ—все такъ было сорокъ пять лѣтъ тому назадъ, съ тѣхъ поръ, какъ она здѣсь живетъ, и увѣряетъ, что также было и тогда, когда это зданіе давно, очень давно, было обращено въ сиротскій пріютъ. «Тогда люди были милостивы не только къ ближнему, но и къ безсловеснымъ животнымъ,» идиллически разсуждала она. Я не возражалъ, потому что слова старушки хорошо шли къ ландшафту, и былъ очень доволенъ, что въ дѣйствительности случилось мнѣ посмотрѣть на такой птичій дворъ, какіе до сихъ поръ я зналъ только по голландскимъ миніатюрамъ XV и XVI столѣтій. Однако надобно идти на вершину развалинъ, которыхъ со двора не видать. Въ углу поднимаемся по лѣстницѣ еще ступеней на тридцать и попадаемъ на большой огородъ съ виноградникомъ, на грядахъ капуста, лукъ; кругомъ никого нѣтъ, только вдалекѣ какой-то мущина въ пальто и шляпѣ стоитъ задомъ у парапета, но это, оказалось, огородное пугало. Наконецъ, впереди показались и развалины, но съ этой

стороны, гдѣ, вѣроятно, былъ когда-то садъ, онѣ реставрированы во вкусѣ возрожденія. Въ овальной стѣнѣ подѣланы ниши, въ которыхъ стоятъ огромные бюсты римскихъ кесарей. Наконецъ, еще разъ поднимаемся по лѣстницѣ и еще тоже въ огородъ, посреди котораго громадный резервуаръ съ водой, бьющею маленькимъ фонтанчикомъ. Резервуаръ, очутившійся на такой высотѣ, снабжаетъ орошеніемъ оба верхніе огорода, которые пріютъ сдаетъ продавцамъ зелени. Только теперь, прошедши дворъ и огороды, поднимающіеся террасами, можно было подойти къ задней части самыхъ вершинъ Константиновой базилики, которая, какъ сказано, спускается отвѣсно къ сторонѣ Форума. И такъ, мы у сводовъ одной изъ трибунъ базилики. Еще отъ времени ея построенія въ стѣнахъ и въ самомъ сводѣ осталась вокругъ массивнаго столпа витая лѣстница, освѣщаемая время отъ времени маленькими окнами. По этой лѣстницѣ надобно было подняться еще ступеней на сорокъ —и вотъ, наконецъ, широкая платформа развалины. Идиллія забыта, потому что предъ нами одна изъ самыхъ величественныхъ панорамъ Вѣчнаго Города.

РЕГЕНСБУРГЪ

I.

Когда въ часъ пополудни подъѣзжали мы къ Регенсбургу, сидѣвшія съ нами въ одномъ вагонѣ дамы спрашивали меня: «Прямо ли съ этимъ поѣздомъ отправляемся мы въ Мюнхенъ, или остановимся въ Регенсбургѣ до вечера, чтобы съѣздить оттуда въ Валгаллу.» Сами же онѣ для того и поѣхали изъ Нюрнберга чрезъ Регенсбургъ, чтобы побывать въ этомъ безподобномъ зданіи. Также поступаетъ и большинство путешествующей публики. Интересуются Регенсбургомъ не для него самого, а для этого святилища прошедшей, настоящей и будущей славы всѣхъ германскихъ племенъ, сооруженнаго великимъ строителемъ нашего вѣка Лудвигомъ Баварскимъ, верстахъ въ десяти отъ города, на одномъ изъ высокихъ холмовъ, которые тянутся вдоль Дуная.

Впрочемъ, только педантство узкой ученой спеціальности могло бы винить публику въ невниманіи къ городу, который, при бѣгломъ обозрѣніи, не представляетъ въ своей провинціальной запущенности ничего особеннаго,

кромѣ нѣсколькихъ старинныхъ построекъ, которыя, какъ грязныя заплаты, между заново выкрашенными домами, тамъ и сямъ нарушаютъ общій строй архитектуры начала текущаго столѣтія, когда городъ былъ до половины перестроенъ и возобновленъ послѣ пожара во время Наполеоновскаго погрома 1809 года.

Особенно неинтересенъ и незначителенъ покажется Регенсбургъ туристу, который только что пріѣхалъ въ него изъ Нюрнберга, гдѣ онъ съ перваго же взгляда, даже изъ оконъ своей гостиницы, и потомъ въ каждой улицѣ или переулкѣ, на каждомъ шагу невольно переносится въ цвѣтущій вѣкъ возрожденія искусства, безо всякихъ справокъ въ книгахъ, а просто гуляя по городу и во время своихъ прогулокъ заходя отдохнуть, будто къ старому знакомому, въ домъ самого Альбрехта Дюрера, съ мебелью той же эпохи, даже съ мастерскою великаго художника, или прохлаждаясь въ жаркіе часы дня вѣяніемъ и брызгами отъ готическихъ фонтановъ XV и XVI столѣтій, а то выпивая чашку кофею въ кофейнѣ, устроенной въ широкихъ амбразурахъ старой городской стѣны съ башнями, теперь заросшей садами.

Не таковъ Регенсбургъ. Онъ слишкомъ старъ и долговѣченъ, слишкомъ много пережилъ онъ вѣковъ, поколѣній и разныхъ художественныхъ стилей, чтобы такъ легко и наглядно высказать съ перваго же раза многовѣковую и многонародную сложность своего глубокаго характера.

Вмѣстѣ съ вѣками и поколѣніями, основывались и разрушались, перестраивались и возобновлялись его зданія, нося на себѣ слои разныхъ временъ и всевозможныхъ стилей, начиная отъ классическаго римскаго и древне-христіанскаго, потомъ переходя къ раннему роман-

скому IX и X столѣтій, затѣмъ къ тератологическому или чудовищно-звѣриному англо-саксонскому и ирландскому и, наконецъ, уже возобновляясь въ стилѣ готическомъ XIII и XIV столѣтій, въ стилѣ Возрожденія XVI вѣка и т. д., до великаго пожарища, которымъ Наполеонъ I завершилъ разрушительные набѣги на Регенсбургъ, начавшіеся со временъ Гунновъ и Вандаловъ.

Эта нелегко раздѣлимая на свои элементы сложность, эта непрестанная ломка стараго и прилаживаніе вновь нарождающагося къ отживающему и разрушаемому, составляющія главную работу той міровой силы, которую мы называемъ исторіей человѣчества, наложили свою печать на весь городъ и на каждый изъ камней, изъ которыхъ онъ созидался.

Напримѣръ.

На Старой Зерновой площади стоитъ одна изъ многихъ городскихъ башенъ, такъ называемая *Языческая* или *Римская*, громадное четырехъугольное зданіе, съ пирамидальною крышей о четырехъ скатахъ. Въ нижней своей части сложена она изъ камней еще древне-римской кладки (opus rusticum), въ средней—изъ строительнаго матеріала, общаго съ самыми ранними средневѣковыми постройками въ Регенсбургѣ, и, наконецъ, верхняя относится къ XIII столѣтію, когда древняя башня, приведенная въ развалины, была возобновлена. Точно такъ и многія другія зданія, не только церкви и монастыри, но и частные дома, или выведены на римскихъ фундаментахъ, или кое-гдѣ прилажены къ стѣнамъ римскимъ.

Иногда, хотя относительно и довольно старыя зданія такъ заслоняютъ собою сохранившіеся доселѣ остатки древнихъ, которымъ они въ свое время служили только

дополненіемъ, что это древнее, первоначальное и существенное, загороженное со всѣхъ сторонъ, надобно отыскивать. При бѣгломъ, поверхностномъ обозрѣніи, можно бы вполнѣ удовлетвориться городскимъ соборомъ, однимъ изъ лучшихъ въ Германіи образцовъ готическаго стиля, строившимся и украшавшимся въ теченіе трехъ столѣтій, отъ XIII до XVI. Но это уже не есть первоначальная настоящая святыня города, а только преддверіе въ святыню, до которой можно достигнуть только тогда, когда, прошедши всю внутренность собора, выйдешь на его заднюю сторону, въ его галлереи и переходы съ небольшимъ садикомъ. Тамъ, въ этихъ переходахъ, за кладбищемъ зажиточныхъ регенсбургскихъ фамилій XV и XVI столѣтій, устроенномъ въ галлереѣ начала XV вѣка, съ окнами, знаменитыми въ исторіи искусства по красотѣ скульптурныхъ украшеній, соединяющихъ въ себѣ разнообразіе готическихъ мотивовъ съ граціей стиля Возрожденія XVI вѣка,—въ самой задней части этой галлереи скрывается сказанная святыня. Это, такъ называемый, *Старый Соборъ*, первоначально базилика Св. Стефана, относящаяся къ первымъ вѣкамъ христіанства въ Германіи. Какъ въ катакомбахъ, она освѣщалась лампадами и свѣчами, потому что нѣсколько небольшихъ окошечекъ, расположенныхъ высоко надъ сводами, вовсе не давали свѣта внизъ. Въ настоящее время она совсѣмъ запустѣла, и только въ алтарной части стоитъ каменный массивный жертвенникъ, внутри котораго, какъ въ древне-христіанскихъ саркофагахъ, помѣщались мощи, теперь вынутыя. Но чтобъ онѣ не оставались подъ спудомъ, съ передней стороны жертвенника и съ обоихъ боковъ насквозь прорѣзаны въ камнѣ

щели въ видѣ сплошныхъ оконъ съ крестообразнымъ переплетомъ.

Еще труднѣе получить ясное понятіе о такихъ древнихъ постройкахъ изъ нѣсколькихъ корпусовъ или зданій, первоначально составлявшихъ одно цѣлое, которыя теперь разъединены по частямъ и приняли другое назначеніе, перешедши къ другимъ владѣльцамъ. Монастырь Св. Эммерама, одна изъ великихъ святынь всей Германіи, ведущая свое начало отъ VII столѣтія, созидался съ древнѣйшихъ временъ вплоть до XIV вѣка, въ настоящее же время большею своею половиной вошелъ въ составъ княжескаго дворца Турна и Таксиса, съ прекрасными монастырскими портиками, соединяющими въ себѣ романскій стиль съ готическимъ, съ монастырскою поварней, передѣланною въ архивъ, даже съ монастырскою библіотекой, которая такъ и оставлена была во дворцѣ для того же назначенія. Другая, столько же чтимая святыня, *крипта* Св. Эргарда (около 680 г.), перешла во владѣніе одного промышленника, который превратилъ ее въ винный погребъ, вблизи коего и до сихъ поръ еще не изсякъ колодецъ, вырытый самимъ Эргардомъ.

Такимъ образомъ, каждое зданіе, подвергаясь историческимъ переворотамъ и въ теченіе вѣковъ будучи непрестанно прилаживаемо къ разнымъ потребностямъ смѣнявшихъ другъ друга поколѣній, выработало наконецъ свой маститый характеръ, съ рѣзкими очертаніями физіономіи, какъ это бываетъ на старческихъ лицахъ, и съ богатымъ по содержанію прошедшимъ, о которомъ говорятъ и самые камни, а еще болѣе устныя преданія и сказанія, переполненныя такими же анахронизмами, какъ и всѣ эти башни, церкви и монастыри, мосты и

стѣны, о которыхъ они повѣствуютъ. Въ этомъ отношеніи весь Регенсбургъ, даже со своими самыми позднѣйшими подновленіями, представляется мнѣ какою-то народною поэмой, въ родѣ *Иліады*, *Нибелунговъ* или нашихъ былинъ и духовныхъ стиховъ, въ которой такъ гармонически слилось въ одно художественное цѣлое это неразрѣшимое ученымъ анализомъ сочетаніе разнообразныхъ и разновременныхъ элементовъ, старины и новизны, древнѣйшихъ преданій и новыхъ выдумокъ, исторической правды и легенды, которая какъ плющъ обвиваетъ своею вѣчно неувядаемою листвой и развалины, и возникающія на нихъ новыя сооруженія, въ свою очередь разрушающіяся и опять возобновляемыя.

Вотъ, напримѣръ, домъ по легендарному прозвищу—*Доллингеровъ*, нынѣ принадлежащій одному архитектору. Въ домѣ доселѣ сохранилась знаменитая зала Доллингера. Извѣстно эпическое сказаніе, переданное и въ стихахъ, и въ прозѣ, о гуннскомъ богатырѣ, по имени Крако, который, по наущенію дьявольскому, вызывалъ на единоборство христіанскихъ рыцарей и побѣждалъ ихъ одного за другимъ, пока не явился ему соперникомъ Гансъ Доллингеръ, который сразился съ нимъ разъ и два, но оба раза былъ выбитъ изъ сѣдла, и только въ третій разъ, при чудотворномъ содѣйствіи креста, разрушившаго дьявольскія чары, одолѣлъ Крака, поразивъ его копьемъ въ голову, снялъ съ него латы и вооруженіе, и, какъ трофеи побѣды христіанства надъ язычествомъ, помѣстилъ ихъ во храмѣ женскаго монастыря, ведущаго свое начало еще отъ временъ Агилульфинговъ, повѣсивъ надъ гробницей упомянутаго выше Св. Эгарда, гдѣ эти трофеи и сохранялись до самаго XVI вѣка, но

потомъ пропали неизвѣстно куда. Единоборство Доллингера съ Кракомъ будто бы происходило въ 930 году, въ присутствіи самого императора Генриха I, который и далъ Доллингеру упомянутый чудодѣйственный крестъ, и имѣло мѣсто именно предъ домомъ этого знаменитаго рыцаря, велѣвшаго потомъ украсить его фасадъ рельефнымъ изображеніемъ своего единоборства съ язычникомъ. Въ послѣдствіи одинъ изъ владѣльцевъ дома, уже въ XV вѣкѣ, будто бы перенесъ этотъ рельефъ въ Доллингерову залу, гдѣ онъ находится и по сіе время, вмѣстѣ съ другимъ рельефомъ, изображающимъ императора Генриха I на конѣ съ соколомъ.

Когда новый готическій соборъ съ конца XIII вѣка сталъ, какъ было уже замѣчено, самымъ виднымъ украшеніемъ города, тогда сложилась легенда, отнесшая его сооруженіе къ одному времени съ построеніемъ знаменитаго моста черезъ Дунай (1135—1182 г.), съ его тремя башнями, изъ которыхъ теперь сохранилась только одна. Будто бы строитель моста бился объ закладъ съ архитекторомъ собора, кто изъ нихъ скорѣе окончитъ свою работу, и при помощи дьявола опередилъ соперника, который отъ огорченія бросился съ крыши собора и убился до смерти. Эта легенда, основанная на общемъ мѣстѣ о сверхъестественномъ участіи при сооруженіи церкви, моста, городской стѣны, или какого другаго значительнаго зданія, была приноровлена въ Регенсбургѣ къ двумъ статуямъ, изъ которыхъ одна помѣщена подъ крышей собора между другими фигурами для стока воды, въ видѣ человѣка, всѣмъ корпусомъ наклонившагося внизъ, а другая на мосту, въ видѣ обнаженнаго юноши, сидящаго верхомъ на камнѣ съ надписью: Schuck, Wie heiss, и

съ лицомъ, обращеннымъ къ собору. Первое изображеніе должно означать низвергающагося стремглавъ соборнаго архитектора, а второе—строившаго мостъ. Кромѣ анахронической несообразности, самая надпись указываетъ на необычайную засуху лѣтомъ 1135 года, когда причиненное ею мелководье въ Дунаѣ дало возможность къ построенію черезъ него моста. На засуху же намекаетъ на этомъ мосту изваянная въ камнѣ ползущая ящерица.

II.

Но довольно этихъ отрывочныхъ подробностей. Онѣ характеризуютъ городъ по частямъ, но не могутъ дать полнаго понятія о всемірномъ историческомъ его величіи. Для этого нужно бросить общій взглядъ на главнѣйшія эпохи въ исторіи Европы, начиная съ римскихъ завоеваній и переселенія народовъ, и на этой широкой канвѣ расположить въ историческомъ порядкѣ монументальные останки отъ прожитыхъ человѣчествомъ вѣковъ, сберегшіеся доселѣ въ этомъ по истинѣ монументальномъ городѣ.

Хотя въ нѣдрахъ земли, на которой возникъ Регенсбургъ, открываются слѣды отъ разныхъ народностей періода доисторическаго, но самые стѣны и фундаменты его утвердились уже на сооруженіяхъ римскихъ завоевателей, сложивъ въ одно цѣлое перестройки разныхъ вѣковъ съ древними элементами классической цивилизаціи, присущими не только въ раннихъ зданіяхъ первыхъ вѣковъ христіанскаго просвѣщенія въ Германіи, но и въ постройкахъ значительно позднѣйшихъ: и всему

этому, и старому и обновленному, цивилизующій римскій элементъ даетъ свой смыслъ и окраску.

Вотъ, напримѣръ, такъ называемая, Резиденція, первоначально домъ соборнаго пробста. Онъ былъ построенъ только въ 1468 году. Спустя три столѣтія съ половиной, 24-го апрѣля 1809 года, по взятіи Регенсбурга штурмомъ, Наполеонъ завоеватель въ этомъ самомъ домѣ сидѣлъ за завтракомъ. Когда къ нему явились съ жалобой, что солдаты его не перестаютъ грабить и безчинствовать въ городѣ, онъ отвѣтилъ только: c' est la guerre, и продолжалъ кушать. Случай, дѣйствительно, очень обыкновенный для Наполеона и его арміи, но въ Регенсбургѣ онъ принялъ свой мѣстный колоритъ; потому что въ стѣнахъ того же самаго дома, въ залежахъ стародавняго щебня, притаившись отъ вражьяго разгрома, Римская Волчица, въ своемъ античномъ изваяніи, продолжала кормить Ромула и Рема. Въ послѣдствіи она была отрыта вмѣстѣ съ другими остатками римской культуры и помѣщена въ собраніи древностей. На картинкахъ величаво фигурировалъ разрушитель городовъ при египетскихъ пирамидахъ. Въ pendant къ этому, можно бы изобразить Регенсбургскій эпизодъ, въ которомъ человѣкъ и хищный звѣрь помѣнялись своими натурами.

Итакъ, начинаемъ съ Римской Волчицы историческое обозрѣніе древностей Регенсбурга.

Кромѣ фундаментовъ, стѣнъ и камней, въ настоящее время болѣе и болѣе открывается обильный матеріалъ для римскаго періода этого города на урочищѣ древнихъ кладбищъ, за стѣнами города, около станціи желѣзной дороги. Обширное пространство земли настолько уже вскрыто, что предсѣдатель общества Регенсбургскихъ

древностей, пасторъ Далемъ (Dahlem) могъ составить обстоятельную карту всего поля съ кладбищами, изъ которой видно, что они въ исторической послѣдовательности шли въ обѣ стороны отъ средней, самой древней полосы временъ Марка Аврелія и достигали по ту и другую сторону до эпохи Гонорія, а затѣмъ слѣдовали могилы уже Меровингскія.

Прежнее помѣщеніе археологической коллекціи оказалось неудобно и тѣсно отъ постоянно открываемыхъ вновь богатыхъ залежей съ древними памятниками; потому теперь назначена для этого церковь Св. Ульриха, прекрасной готической архитектуры начала XIII вѣка. Этотъ музей въ готическомъ храмѣ вполнѣ соотвѣтствуетъ оригинальному, по анахронизмамъ, стилю всего Регенсбурга. Въ настоящее время собраніе еще только приводится въ порядкъ, но уже размѣщено настолько, что можно составить понятіе о его разнообразіи и богатствѣ. Внизу, на каменномъ помостѣ церкви помѣщены предметы бо́льшей тяжести, массивные, какъ-то: статуи большаго размѣра, крупные рельефы въ камнѣ, цѣлые ряды саркофаговъ. Вверху, въ галлереяхъ подъ арками обоихъ боковыхъ нефовъ устроены шкафы и витрины съ вещами мелкими и не тяжелыми, каковы погребальныя урны, глиняныя и стеклянныя, монеты, стрѣлы, ножи, зеркала, ожерелья, браслеты, кольца, серги, статуетки, между которыми отличаются особеннымъ изяществомъ Меркурій и быкъ.

Древности расположены не по религіямъ, то есть, не по раздѣленію на языческія и христіанскія, а по народностямъ: на этрусскія, кельтскія, римскія, германскія вообще, затѣмъ—меровингскія и т. д. Потому всѣ

предметы, извлекаемые изъ могилъ римскихъ кладбищъ, будь они языческіе или христіанскіе, отнесены къ отдѣлу римскому. Между предметами христіанскаго происхожденія особеннаго вниманія заслуживаетъ надгробная плита одной христіанской мученицы; надпись на плитѣ свидѣтельствуетъ, что уже въ эпоху римскую христіанство проникло въ Регенсбургъ. Изъ другихъ предметовъ древне-христіанскаго періода укажу на металлическій крестъ, который слѣдуетъ отнести къ самымъ раннимъ представленіямъ этого священнаго символа, о четырехъ концахъ одинаковой длины, которые всѣ въ одну сторону загнуты глаголемъ, такъ что форма креста замаскирована общимъ видомъ квадрата.

Система, принятая для помѣщенія христіанскихъ древностей въ Регенсбургскомъ собраніи, наводитъ на слѣдующія два замѣчанія.

Вопервыхъ, дѣйствительно, въ основѣ христіанскаго искусства глубоко и крѣпко заложена класссическая основа въ художественныхъ элементахъ античнаго стиля, которые очевидны не только въ древне-христіанской живописи и скульптурѣ римскихъ и другихъ западныхъ катакомбъ, но и въ раннихъ произведеніяхъ византійскаго искусства, даже до IX и X вѣка, какъ, напримѣръ, въ миніатюрахъ греческихъ рукописей Григорія Богослова и Псалтыри въ Парижской библіотекѣ, а потомъ, какъ въ латинскихъ рукописяхъ, напримѣръ, въ Бамбергскомъ лицевомъ Апокалипсисѣ X вѣка, принесенномъ въ даръ одному монастырю Св. Кунигундою, такъ наконецъ и въ нашей славяно-русской иконописи, сохранившей символическія представленія античнаго происхожденія, какъ-то: моря въ видѣ Амфитриты, Іордана въ видѣ

языческаго божества рѣки и пр., потомъ—изящную драпировку тоги, или гиматіона, напоминающую античныя статуи неаполитанскаго Аристида и римскаго Софокла, наконецъ самый принципъ типичности въ неизмѣнномъ представленіи святыхъ, согласный съ принятымъ въ античномъ искусствѣ для изображенія Олимпійскихъ идеаловъ.

Вовторыхъ, раннее присутствіе христіанскаго преданія въ мѣстностяхъ, насиженныхъ римскимъ населеніемъ, которыя потомъ заняли германскія племена, должно подтверждать новѣйшія изслѣдованія ученыхъ, открывающихъ въ вымыслахъ германской миѳологіи, какъ она предлагается даже въ пѣсняхъ древней *Эдды*, очевидное вліяніе христіанства, которое, слѣдовательно, могло распространяться по Европѣ вмѣстѣ съ завоеваніями римскихъ легіоновъ, еще задолго до обращенія мѣстныхъ жителей въ христіанскую вѣру, какъ это было въ Регенсбургѣ.

Что касается римскихъ урочищъ первоначальнаго Регенсбурга, именно эпохи римской, отъ Марка Аврелія и до Констанція, сына Константина Великаго, то на основаніи лѣтописныхъ свидѣтельствъ и древнихъ надписей, въ связи съ указаніями многочисленныхъ остатковъ римской кладки стѣнъ, ученые успѣли уже возстановить общій планъ этого города, съ его стѣнами, воротами и башнями, который въ подробностяхъ можетъ еще быть исправляемъ и дополняемъ, но въ цѣломъ имѣетъ научное значеніе. Во всякомъ случаѣ, не подлежитъ сомнѣнію, что башни, и въ стѣнахъ съ проѣздными воротами, и въ разныхъ мѣстахъ по улицамъ между домами, во множествѣ украшающія общій ландшафтъ

Регенсбурга, хотя строенныя въ разныя времена, въ основаніяхъ своихъ, какъ новые побѣги въ лѣсу, выросли отъ этихъ маститыхъ корней классической закладки.

Погромы варварскихъ нашествій, ознаменовавшіе себя однимъ разрушеніемъ, ничего другаго не оставили по себѣ въ Регенсбургѣ кромѣ развалинъ, давшихъ фундаментъ и матеріалъ для сооруженій слѣдующаго затѣмъ времени. Изъ мрака этихъ темныхъ вѣковъ начинаетъ для Регенсбурга заниматься просвѣтъ только съ появленія Баюваровъ (предковъ нынѣшнихъ Баварцевъ), которые сдѣлали этотъ городъ своею столицей, съ владѣтельными герцогами изъ рода Агилульфинговъ, состоявшихъ, какъ извѣстно, подъ верховнымъ господствомъ Франкскихъ королей.

Вмѣстѣ съ тѣмъ, въ томъ же VI вѣкѣ съ новою силою стало утверждаться и распространяться въ Регенсбургѣ христіанство, водворенное еще при Римлянахъ и не погасавшее совсѣмъ въ эпоху варварскихъ нашествій. Описанная мною выше *Языческая* или *Римская башня*, вмѣстѣ съ прилежащимъ, такъ называемымъ, *Герцогскимъ дворомъ* или дворцомъ (Herzogshof), служила резиденціей Агилульфингамъ, и по преданію, будто бы въ ней же въ VI вѣкѣ герцогъ Теодо воспринялъ крещеніе отъ самого Св. Руперта.

Ко времени того же владѣтельнаго рода относится древнѣйшая изъ сохранившихся доселѣ христіанскихъ церквей, потому что она каменная, тогда какъ всѣ церкви тогдашнія были срублены изъ дерева. Это именно, такъ называемая, *Древняя Капелла*, доселѣ слывущая подъ именемъ *Языческой*. Первоначально будто бы была она языческимъ храмомъ Юноны, а когда Агилуль-

финги приняли христіанство, стала христіанскою церковью. Впрочемъ, въ разныя времена она потерпѣла столько реставрацій, что по теперешнему ея виду нельзя уже составить себѣ понятіе о томъ, что̀ она была прежде. При Каролингахъ она продолжала пользоваться великимъ чествованіемъ. Въ 875 году, императоръ Людвигъ ее перестроилъ и подчинилъ ей аббатство, строителемъ котораго наименовалъ себя; но при Оттонѣ Великомъ она была уже въ развалинахъ. Благочестивая царственная чета, Св. Генрихъ II и супруга его Св. Кунигунда, ее реставрировали и вмѣстѣ съ ея аббатствомъ подчинили новоучрежденному ими въ 1009 году епископству Бамбергскому. Затѣмъ, въ теченіе столѣтій капелла не разъ перестраивалась и украшалась въ разныхъ стиляхъ. Особенно интересный памятникъ ранней старины представляютъ двѣ изваянныя фигуры, теперь помѣщенныя на внѣшней сторонѣ зданія, а прежде бывшія во внутреннемъ его притворѣ. Въ самомъ грубомъ стилѣ древнѣйшаго романско-варварскаго періода, одна изъ нихъ изображаетъ сидящаго на стулѣ въ облаченіи священника, который къ лицу поднимаетъ платъ. Предъ нимъ стоитъ на колѣняхъ другая фигура, молитвенно сложивъ ладони. По преданію, это будто бы Св. Рупертъ и герцогъ Теодо, котораго онъ исповѣдуетъ.

Самое видное мѣсто въ святыняхъ Регенсбурга занимаетъ упомянутый мною выше монастырь Св. Эммерама. Исторія этого монастыря такъ обильна разнообразными фактами, что могла бы дать матеріала на нѣсколько томовъ. Что касается первоначальнаго его происхожденія, то оно, теряясь въ глубинѣ отдаленныхъ вѣковъ, относится къ начаткамъ христіанства въ Регенсбургѣ.

Достовѣрно извѣстно, что на мѣстѣ нынѣшняго монастыря стояла церковь во имя Св. Георгія, такого патрона, который особенно чествуемъ былъ воинственными германскими племенами при переходѣ ихъ изъ язычества въ христіанство. Преданіе приписываетъ основаніе этой церкви Св. Руперту, присовокупляя, что Св. Эммерамъ, пришедши отъ Франковъ въ Регенсбургъ, совершалъ въ ней служеніе, а потомъ, когда онъ принялъ мученическій вѣнецъ, то въ ней же положено было его тѣло. Потомъ на его могилѣ была сооружена другая церковь и возникъ монастырь Бенедиктинскаго устава, который скоро сдѣлался средоточіемъ и свѣтильникомъ духовной и умственной жизни большей половины Южной Германіи. Вѣроятно, еще Св. Бонифацій (въ 739 г.) учредилъ при Св. Эммерамѣ Регенсбургское епископство, а въ 975 году Св. Вольфгангъ отдѣлилъ епископство отъ монастыря, и наконецъ при императорѣ Адольфѣ, въ 1295 году, онъ достигъ своего высшаго титла княжескаго государственнаго монастыря.

Память о Св. Эргардѣ (Erhard, около 680 г.) соединена съ однимъ изъ двухъ древнѣйшихъ женскихъ монастырей, происхожденіе коихъ относятъ ко времени Агилульфинговъ. По преданію, этотъ монастырь (Niedermünster) имъ самимъ основанъ. По крайней мѣрѣ, тутъ положены его мощи въ гробницѣ, надъ которою, какъ упомянуто выше, Доллингеръ повѣсилъ вооруженіе убитаго имъ гуннскаго богатыря Крако. Сюда принадлежатъ крипта и колодецъ святаго, въ настоящее время, какъ сказано, опрофанированные. Сверхъ того, въ церковной ризницѣ хранятся приписываемые ему: серебряная чаша, риза и посохъ, орнаменты котораго, относимые къ эпо-

хѣ Меровингской, особенно интересны для русскихъ археологовъ, по замѣчательному согласію ихъ со звѣринымъ стилемъ (тератологическимъ) заставокъ и заглавныхъ буквъ въ нашихъ древнихъ рукописяхъ до XV столѣтія. Посохъ вверху изогнутъ овалomъ, оканчивающимся головой крылатаго чудовища, которое держитъ въ своей пасти стебель съ какими-то плодами; самый же овалъ въ трехъ мѣстахъ перевязанъ ремнями, затянутыми въ тугой узелъ. Что касается другаго женскаго монастыря, то о немъ будетъ говорено потомъ.

Для соблюденія хронологическаго порядка упомяну уже описанную мною базилику Св. Стефана, иначе древній соборъ, съ древне-христіанскимъ жертвенникомъ.

Высшаго своего значенія, блеска и славы достигъ Регенсбургъ при Каролингахъ, поднявшись отъ герцогской резиденціи на степень королевской и императорской столицы и оставаясь въ теченіе многихъ столѣтій главнымъ городомъ всей Германіи, когда стала она отдѣльнымъ государствомъ, по раздѣленіи монархіи Карла Великаго. Внукъ этого императора, король Лудвигъ Нѣмецкій, построилъ въ Регенсбургѣ королевскій дворецъ, въ первой половинѣ IX вѣка, а супруга его Св. Гемма (Hemma) была настоятельницей другаго изъ сказанныхъ выше двухъ женскихъ монастырей (Obermünster), гдѣ и погребена.

Лѣтъ черезъ сто послѣ того, распространенный въ объемѣ введеніемъ въ его предѣлы монастыря Св. Эммерама съ его угодьями, Регенсбургъ былъ обведенъ стѣнами съ башнями, изъ которыхъ древнѣйшія, частію сохранившіяся доселѣ, частію оставившія по себѣ память въ старинныхъ рисункахъ, предлагаютъ драгоцѣн-

ный матеріалъ для исторіи башенной архитектуры, которая можетъ оказаться небезполезною для опредѣленія стиля и нашихъ кремлевскихъ башенъ.

Изъ царственныхъ покровителей искусства и религіозныхъ учрежденій выступаютъ въ исторіи Регенсбурга императоръ Св. Генрихъ II († 1024) и супруга его Св. Кунигунда († 1038). Кромѣ реставраціи древнихъ храмовъ и сооруженія новыхъ, память объ этомъ императорѣ соединена въ Регенсбургѣ съ двумя замѣчательными произведеніями древности. Вопервыхъ, въ портикѣ сѣвернаго портала въ монастырскомъ храмѣ Св. Эммерама, при столнѣ, отдѣляющемъ двое входныхъ вратъ, стоитъ, такъ называемое, *Генрихово кресло*, на которомъ имѣлъ обыкновеніе сидѣть здѣсь этотъ императоръ, а также еще и его отецъ. Разумѣется, все оно каменное, самой первобытной простой формы. Сзади огорожено полукруглою высокою стѣнкой, утвержденною на четвероугольной плитѣ для сидѣнья, которая опирается внизу на другую плиту, поставленную бокомъ, и на двухъ львовъ по обѣимъ ея сторонамъ. Когда я въ первый разъ зашелъ въ этотъ портикъ, не скоро могъ замѣтить знаменитое кресло. Тутъ постоянно толпятся нищіе, кто стоитъ, кто сидитъ на ступеняхъ лѣстницы. На этотъ разъ царскимъ сѣдалищемъ завладѣлъ дряхлый старичокъ въ лохмотьяхъ, который, усѣвшись на немъ, собиралъ въ свою шапку милостыню. Другой памятникъ древности—это чудотворная икона *Пресвятой Богородицы*, византійской работы, во всемъ согласная по стилю съ лучшими нашими Богородичными иконами, которая находится въ церкви при упомянутой выше древней или языческой капеллѣ. Икона эта, при-

писываемая Св. Лукѣ, была поднесена папой Бенедиктомъ VIII Генриху II, когда въ 1014 году былъ онъ въ Римѣ коронованъ императорскимъ вѣнцомъ.

Теперь перехожу къ одному изъ любопытнѣйшихъ эпизодовъ въ исторіи германскаго искусства, доселѣ невполнѣ объясненному наукой. Это скульптурныя украшенія сѣвернаго портала церкви при монастырѣ Св. Іакова, извѣстной подъ именемъ Schotten kirche, церковь шотландская.

Странствующіе монахи, Скотты и Иры (Шотландцы и Ирландцы), отправляясь на богомолье въ Римъ, останавливались въ Регенсбургѣ. Одинъ изъ нихъ, по имени Мерхердахъ († 1080) былъ затворникомъ (inclusus) въ упомянутомъ женскомъ монастырѣ Св. королевы Геммы (Obermünster); по смерти причисленъ къ лику святыхъ, и его келья безъ дверей, съ тремя оконцами —одно въ церковь, другое на противоположной сторонѣ для принятія пищи и третье вверху для свѣта,—теперь превращена въ одну изъ церковныхъ капеллъ. Похороненный въ ней Св. Мерхердахъ изображенъ на надгробной плитѣ со странническимъ посохомъ въ рукѣ, съ длинною бородой и съ вихромъ на темени, согласно грекославянскому типу, принятому у насъ для ветхозавѣтныхъ пророковъ, Іоанна Крестителя и нѣкоторыхъ отшельниковъ.

Потомъ, еще при жизни Мерхердаха, прибылъ въ Регенсбургъ его землякъ съ товарищами, по имени Маріанъ. Ему отъ игуменьи того же монастыря, какъ видно, спеціально покровительствовавшаго Скоттамъ и Ирамъ, была отдана церковь, около которой онъ основалъ монастырь, гдѣ и занимался переписываніемъ рукописей

вмѣстѣ со своими земляками. Наконецъ прибыла еще партія монаховъ того же происхожденія, которые, получивъ и себѣ въ Регенсбургѣ участокъ земли, построили въ XII вѣкѣ монастырь Св. Іакова съ знаменитою Шотландскою церковью.

Въ исторіи искусствъ ранняго романскаго періода особенно видное мѣсто занимаетъ стиль ирландскій и англо-саксонскій, начиная съ VII вѣка, преимущественно раскрывшій свои оригинальныя качества въ орнаментаціи рукописей и въ миніатюрахъ. Въ орнаментаціи господствуютъ чудовищныя фигуры, переплетенныя и связанныя ремнями и змѣиными хвостами, какъ въ нашихъ рукописяхъ, а въ миніатюрахъ люди, звѣри и прочіе сюжеты изображаются въ каллиграфическихъ кудрявыхъ очеркахъ, подчиненныхъ симметріи и условной стилизаціи. Тотъ же стиль орнаментаціи съ нѣкоторыми остатками византійскихъ мотивовъ принятъ и въ скульптурныхъ украшеніяхъ знаменитаго портала. Продольныя полосы на колоннахъ, какъ ремни въ орнаментахъ, оплетаютъ людей, которые хватаются за нихъ руками, или, присѣвъ на колѣни, впускаютъ въ нихъ свои ноги. На стѣнахъ, по сторонамъ и между группами человѣческихъ фигуръ, то крылатый змѣй о двухъ лапахъ держитъ въ своей пасти жабу, то другое чудовище въ видѣ рыбы, но съ лапами и ушами, захватило себѣ въ пасть что́-то круглое, можетъ быть, яблоко познанія добра и зла. Въ верхней галлереѣ колонны состоятъ изъ человѣческихъ фигуръ; онѣ сидятъ на пьедесталахъ, а головами уперлись въ акантовыя капители, которыя, будто высокія короны или шапки, надѣты на нихъ. Между ними изъ-подъ арокъ высовываются

человѣческія головы. Впрочемъ, бо̀льшая часть колоннъ сверху до низу украшены листвою и линейными орнаментами стиля византійскаго, а на ихъ капителяхъ засѣли львы, опустившись на свои лапы. Сверхъ того, въ разныхъ мѣстахъ пустыя пространства тамъ и сямъ заняты то человѣческою головой, будто отрубленною отъ туловища, то шарами, то хитросплетеннымъ узломъ изъ ремней. Вообще по элементамъ орнаментаціи и по плоской отдѣлкѣ рельефовъ въ этомъ порталѣ можно найти нѣкоторое сродство, по происхожденію, съ прилѣпами нашего Дмитріевскаго собора во Владимірѣ-на-Клязьмѣ.

Ученые доселѣ не согласились въ общей мысли, которая господствуетъ во всѣхъ этихъ фигурахъ, украшающихъ порталъ Шотландской церкви, не видя въ нихъ прямой, непосредственной связи съ находящимися на томъ же порталѣ изображеніями Іисуса Христа съ двѣнадцатью апостолами и съ патронами церкви, Свв. Іаковомъ и Іоанномъ. Я позволяю себѣ думать, что едва ли и сами строители изъ Скоттовъ и Ировъ имѣли здѣсь въ виду какую-либо общую мысль, но просто украшали стѣны, колонны, арки и архитравы разными орнаментами и затѣйливыми фигурами, которыя въ XII столѣтіи уже потеряли свое первоначальное значеніе и были только общимъ мѣстомъ въ ихъ техникѣ, рутиннымъ пріемомъ школы, собиравшей въ одно цѣлое разные мотивы, которые въ цѣломъ также мало имѣли смысла, какъ и чудовищные орнаменты въ заглавныхъ буквахъ и въ другихъ украшеніяхъ рукописей.

Продолжать далѣе историческое обозрѣніе монументальнаго города не стану, такъ какъ стиль готическій и эпохи Возрожденія не представляютъ въ его памятникахъ

ничего особенно замѣчательнаго, чего бы не нашлось въ другихъ старыхъ городахъ Германіи или Франціи. Остановлюсь только на городской ратушѣ, древняя часть которой въ началѣ XIV вѣка была работана тѣми же мастерами, которые продолжали построеніе нынѣшняго собора, какъ уже сказано, начатаго въ концѣ XIII вѣка и завершеннаго въ XVI. Но и въ ратушѣ обращу вниманіе только на *ковры*, украшающіе стѣны такъ называемаго Княжескаго Коллегія, которые принадлежатъ къ самымъ рѣдкимъ и лучшимъ образцамъ этого рода произведеній отъ XIV по XVI столѣтіе. Скажу только о древнѣйшихъ, съ изображеніями изъ германской средневѣковой поэзіи и изъ преданій.

На самомъ раннемъ изъ ковровъ, XIV в., въ 24 медаліонахъ, по четыре въ рядъ, съ надписями вокругъ, изображены любовныя сцены изъ Миннезингеровъ, преимущественно изъ поэмы о Тристанѣ и Изольдѣ, какъ, напримѣръ, они видятъ въ источникѣ лицо короля. Въ каждомъ медаліонѣ большею частію только по двѣ фигуры, кавалеръ и его дама; стоятъ или сидятъ всегда въ саду, грубо обозначенномъ листвою или вѣтками. Между обоими обыкновенно дерево или вѣтвь, которую держатъ то кавалеръ, то дама, иногда оба вмѣстѣ. Разъ кавалеръ ѣдетъ на конѣ. Женскія фигуры вообще изображены въ спокойной позѣ, не лишенной граціи и достоинства; что же касается кавалера, то въ короткомъ кафтанѣ и въ панталонахъ въ обтяжку онъ широко шагаетъ, неуклюже разставляя свои ноги. Пространство между медаліонами занято или вѣтками съ цвѣтами, или фантастическими фигурами, то крылатымъ животнымъ, то чудовищемъ съ человѣческимъ лицомъ и

съ хвостомъ, переходящимъ въ длинную вѣтвь съ листвою на концѣ. Вообще стиль этого ковра, въ деревьяхъ и цвѣтахъ, напоминающихъ узоры нашихъ полотенецъ, представляетъ любопытный переходъ отъ орнаментаціи рукописей къ старинной стѣнной живописи.

На коврѣ начала XV в. изображена госпожа Венера, какъ она, окруженная своимъ придворнымъ штатомъ, принимаетъ Тангейзера. Между прочимъ, они сидятъ за столомъ и играютъ въ карты, формы продолговатаго круга. Кавалеръ держитъ въ одной рукѣ восьмерки, а въ другой показываетъ своей дамѣ тройку. Нижняя часть этого ковра съ изображеніемъ вѣрнаго Экхарта взята въ національный музей въ Мюнхенѣ.

Коверъ XV в. съ изображеніемъ войны между семью смертными Грѣхами и противоположными имъ Добродѣтелями. Въ одномъ эпизодѣ представлена крѣпость или замокъ Вѣры, Надежды и Любви, осаждаемый Невѣріемъ, Отчаяніемъ и Ненавистью. Добродѣтели и Грѣхи изображены въ видѣ женщинъ. Изъ амбразуръ крѣпости Вѣра бросаетъ круглый камень на стоящее внизу Невѣріе, которое, поднявъ свой фартукъ, готовится принять въ него бросаемый камень. Отчаяніе лѣзетъ по лѣстницѣ на башню, на которой стоитъ Надежда, правою рукой высоко поднимая мечъ, а лѣвою ухватившись за конецъ приставленной лѣстницы, чтобъ ее уронить. Къ другому зданію замка приставляетъ лѣстницу Ненависть, въ которую съ другой башни цѣлится стрѣлою изъ лука Любовь.

Наконецъ, на коврѣ тоже XV в. изображено нѣсколько сценъ изъ жизни дикихъ людей, иначе лѣсовиковъ или лѣшихъ. Разнаго возраста, юноши и бородатые

старики, босоногіе, но въ полосатомъ одѣяніи, состоящемъ изъ куртки и узкихъ панталонъ, забавляются они въ лѣсу охотой и разными играми. Въ одномъ эпизодѣ изображена въ такомъ же костюмѣ, но съ длинными волосами, увѣнчанными вѣнкомъ изъ вѣтвей, какъ кажется, женщина. Она сидитъ задомъ напередъ на старомъ лѣшемъ, везущемъ ее на четверенькахъ, и одну ногу подняла руками высоко, прикасаясь своею подошвой къ подошвѣ поднятой же ноги бѣгущаго за нею молодаго лѣшаго. Эта сцена должна имѣть нѣкоторую связь по общему литературному заимствованію съ любовницей Александра Македонскаго, которая точно также взнуздала философа Аристотеля, въ нее влюбившагося.

III.

Оставляя въ сторонѣ послѣдующую исторію города, перехожу наконецъ къ регенсбургской современности, пріютившейся въ насиженныхъ вѣками гнѣздахъ. Съ благородною гордостью потомства, которое хорошо знаетъ цѣну своего происхожденія, она, несмотря на продажные интересы нашего промышленнаго вѣка, не перестаетъ безкорыстно помнить и чтить свою старину. Городъ, хотя и въ провинціальной обстановкѣ своего малаго населенія (въ Регенсбургѣ всего 31 тысяча жителей), все же находитъ достаточно средствъ, чтобы способствовать изысканію и открытію археологическихъ памятниковъ, погребенныхъ въ его почвѣ и стѣнахъ, и въ настоящее время, для достойнаго помѣщенія ихъ далъ

онъ одну изъ лучшихъ церквей прекрасной готической постройки. Чтобы судить о томъ, какъ мѣстная интеллигенція относится къ великому прошедшему своей родины, достаточно указать на превосходное описаніе Регенсбурга, историческое и археологическое, которое составилъ Гуго графъ фонъ Вальдердорфъ, предсѣдатель Историческаго Общества Оберпфальца и Регенсбурга *. Книгу эту можно поставить рядомъ съ классическимъ сочиненіемъ Ретберга объ исторіи нѣмецкаго искусства по Нюрнбергу, которая преимущественно содержа въ себѣ XV и XVI столѣтія, есть какъ бы вторая часть исторіи того же нѣмецкаго искусства по Регенсбургу, но древнѣйшихъ вѣковъ, составленной графомъ Вальдердорфомъ.

Было бы безсмысленно полагать, чтобы всякій изъ домовладѣльцевъ въ Регенсбургѣ зналъ и понималъ исторію стѣнъ, въ которыхъ живетъ, но сами онѣ запечатлѣны такими странными и чудными знаками разныхъ архитектурныхъ и скульптурныхъ украшеній, кое-гдѣ проглядывающихъ изъ-подъ новой штукатурки, что и непривычному къ художественнымъ подробностямъ взгляду краснорѣчиво говорятъ о томъ, что когда-то жилось въ этихъ стѣнахъ иначе, и что былое не проходитъ въ жизни поколѣній безслѣдно, а для чего-то навсегда налагаетъ свое неизгладимое клеймо. Въ старыхъ башняхъ, капеллахъ, церковныхъ домахъ, даже въ монастыряхъ и церквахъ, утратившихъ при много-

* Hugo Graf von Walderdorff, Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart, 3-е изданіе, вновь передѣланное и значительно распространенное. Со 110 политипажами съ памятниковъ древности, удачно выбранныхъ, съ фотографіей готическаго собора и съ двумя планами, одинъ нынѣшняго Регенсбурга, другой—Римскій эпохи.

кратныхъ перестройкахъ свое первоначальное назначеніе, поселились теперь не титулованныя фамиліи, ведущія свой родъ отъ Крестовыхъ Походовъ, не важные прелаты, потомки нѣкогда господствовавшей здѣсь клерикальной іерархіи, а дюжинные промышленники, оптовые торговцы виномъ, пивовары, кондитеры, трактирщики и содержатели гостиницъ, и иные изъ нихъ не могутъ удержаться отъ наивной рекламы, которая, замѣняя для нихъ лапидарныя начертанія древнихъ надписей, соединяетъ въ себѣ неподдѣльное патріотическое уваженіе къ знаменитой родинѣ съ площаднымъ балагурствомъ, напоминающимъ поздравительныя вирши, какія въ московскихъ трактирахъ на Масляницу подносятъ посѣтителямъ бойкіе половые.

Приведу нѣсколько характеристическихъ подробностей.

Изъ знаменитыхъ башенъ, замѣнявшихъ нѣкогда крѣпости и замки внутри самаго города, какъ это было особенно распространено въ Италіи, вопервыхъ, укажу на такъ называемую *Золотую Башню*, нѣкогда носившую громкое прозвище Inter Latinos, какъ и самое урочище, гдѣ она стоитъ. Теперь принадлежитъ она одному оптовому торговцу, который заграмоздилъ товарнымъ складомъ не только ея нижніе этажи, но и узкую площадь противъ нея. Домъ съ другою башней, уже въ XV вѣкѣ принадлежавшій разнымъ извѣстнымъ въ исторіи Регенсбурга фамиліямъ, еще въ XVI вѣкѣ былъ занятъ гостиницей, въ которой останавливался императоръ Карлъ V, а потомъ, по его примѣру, многія другія коронованныя особы. Такъ и до сихъ поръ въ немъ гостиница подъ вывѣской *Золотаго Креста*. Часть общей столовой въ нижнемъ этажѣ была занята домовою

капеллой, въ которой подъ штукатуркой недавно найдены были остатки старыхъ фресокъ съ изображеніемъ ангеловъ, играющихъ на разныхъ инструментахъ. Также обращена въ жилой домъ башня *Голіаѳова*, расписанная снаружи единоборствомъ Голіаѳа съ Давидомъ, который замахивается на него пращею. Это было нѣкогда родовое жилище патриціанской фамиліи Турндорферовъ, къ которой принадлежалъ епископъ Лео Турндорферъ, начавшій построеніе нынѣшняго готическаго собора въ 1275 году.

На одной изъ улицъ *, подъ вывѣской Conditorei von Fleischmann, вмѣсто обыкновенныхъ дверей въ кондитерскую остался древній порталъ капеллы Св. Креста, въ романскомъ стилѣ, съ аркой на колоннахъ, капители которыхъ украшены тератологическими, или чудовищными орнаментами. На одной изображена въ плоскомъ рельефѣ человѣческая голова съ длинными ушами, окруженная листвой византійскаго происхожденія; на другой—такая же голова въ свою широкую пасть съ зубами захватываетъ концы хвостовъ двухъ крылатыхъ чудовищъ, которыя, окружая ее съ обѣихъ сторонъ, впиваются въ ея щеки своими зубастыми мордами. Точно также въ Почтовую гостиницу входятъ чрезъ порталъ подъ романскою аркой, украшенною еще византійскимъ орнаментомъ.

Домъ подъ названіемъ *Льва въ клѣткѣ*, съ бывшею нѣкогда при немъ капеллой С. Варвары, въ XIII столѣтіи принадлежалъ родственнику упомянутаго выше епископа Лео Турндорфера. Доселѣ сохранился въ немъ романскій порталъ, съ изображеніями львиной головы по обѣимъ

* Ober-Bach-Strasse, № 161.

его сторонамъ. Полагаютъ, что здѣсь жители Регенсбурга въ первый разъ видѣли когда-то это хищное животное, которое показывали имъ въ клѣткѣ. Изъ Альбома съ драгоцѣнными для исторіи готическаго стиля рисунками Вилляра де-Гонекура, архитектора и скульптора XIII вѣка, извѣстно, что во время своихъ странствованій онъ видѣлъ льва, котораго показывали публикѣ, и скопировалъ его, подписавъ собственноручно, что онъ рисованъ съ натуры. Впрочемъ, названіе регенсбургскаго дома объясняютъ также однимъ случаемъ, относящимся къ половинѣ XVII вѣка. Въ январѣ 1653 года здѣсь показывали жителямъ за деньги единоборство львицы съ двухгодовалымъ быкомъ, который, стремительно бросившись, такъ испугалъ ее своими рогами, что она бѣжала съ поля битвы и скрылась въ своей клѣткѣ, а зрители и самъ хозяинъ звѣринца съ переполоху спѣшили спастись кто куда могъ.

Наконецъ, назову гостиницу близъ Дуная, подъ вывѣской *Бѣлаго Пѣтуха*, который и доселѣ еще красуется въ старинномъ скульптурномъ изображеніи на углу дома. Общая зала въ партерѣ и надъ нею два нумера гостиницы составляли нѣкогда капеллу, построенную въ XV вѣкѣ, со стрѣльчатыми сводами прекраснаго готическаго стиля, которые по сіе время служатъ потолками обоихъ нумеровъ *. Исторію зданія передаетъ куріозная реклама, каллиграфически написанная на листѣ подъ стекломъ въ рамкѣ, вывѣшенной въ общей столовой, которая служитъ и городскою ресторацією.

Нахожу не лишнимъ представить здѣсь этотъ образ-

* Именно №№ 4 и 5. Особенно хорошъ № 4, въ которомъ намъ случилось квартировать.

чикъ своего рода новѣйшей литературы регенсбургскихъ обывателей.

«Свѣдѣніе о капеллахъ Св. Спасителя въ Бѣломъ Пѣтухѣ.

«Здѣсь.

«Возлюбленный гость! Вѣдай, что здѣсь, гдѣ теперь распиваешь ты бутылочку винца, были когда-то капеллы города Регенсбурга, какихъ насчитывалось въ немъ сколько дней въ году. А было это такъ: Anno Domini 1476, нѣкоторый злокозненный тать похитилъ серебряные сосуды изъ церкви Св. Эммерама вмѣстѣ съ содержащимися въ нихъ Св. Дарами, которые и бросилъ въ погребъ Сигмунда Виттманна, что̀ на Пюттнеровой улицѣ, за что̀ и получилъ себѣ возмездіе. Именитые граждане города, свѣдавъ о событіи, въ томъ же году порѣшили въ домѣ, гдѣ обрѣтены были Св. Дары, учредить капеллы во имя Св. Спасителя, съ тремя алтарями и съ двумя священниками для раннихъ обѣденъ, на что̀ и послѣдовало разрѣшеніе отъ епископа Руперта изъ рода пфальцграфовъ Баварскихъ. И съ тѣхъ поръ, отправляющіеся по Дунаю рано по утру ходили въ эти капеллы къ святой обѣднѣ. Но когда принято было здѣсь ученіе Лютера, то вмѣстѣ со многими другими были упразднены и эти капеллы, которыя сначала были превращены въ жилой домъ господина Каспара Шликкена, а потомъ въ гостиницу *Бѣлаго Пѣтуха.*

«Теперь внизу распивочная, а вверху спальни.

«Все это не хотѣлъ я отъ тебя утаить, возлюбленный гость, съ присовокупленіемъ просьбы:

«Ѣшь и попивай—
Бога не забывай.» *

* Trink und iss—
Gott nit vergiss.

Не буду распространяться о Валгаллѣ, которая во множествѣ разныхъ иллюстрированныхъ изданій получила всеобщую извѣстность. Но сдѣлаю два-три краткія замѣчанія.

Это великолѣпное зданіе отлично завершаетъ почти двухтысячелѣтнюю исторію Регенсбурга, присовокупляя къ германской славѣ протекшихъ временъ памятникъ, воздвигнутый для прославленія всегерманскихъ знаменитостей, не только прежнихъ и настоящихъ, но и имѣющихъ народиться въ будущемъ, и въ этомъ смыслѣ даетъ городу Регенсбургу значеніе вѣчной, никогда не преходящей монументальности.

Съ большимъ тактомъ выбрано для Валгаллы мѣсто не въ стѣнахъ Регенсбурга, чтобы не возбудить мысли о соперническомъ сравненіи съ другими городами Германіи, а на такомъ нейтральномъ урочищѣ, какъ берега международной рѣки Дуная.

Хотя зданіе носитъ названіе, взятое собственно изъ германской миѳологіи, въ значеніи блаженнаго мѣстожительства людей избранныхъ; но возведено оно не въ стилѣ романскомъ или готическомъ, какъ преходящихъ моментахъ не установившагося художественнаго развитія, а въ стилѣ Аѳинскаго Парѳенона, предлагающаго одно изъ высшихъ проявленій классической древности, которая положила основы цивилизаціи всей Европы, а вмѣстѣ и стѣнамъ города Регенсбурга.

1880 г.

БАМБЕРГЪ.

Бамбергъ принадлежитъ къ тѣмъ захудалымъ знаменитостямъ, которыя всякому благовоспитанному человѣку надобно знать для исторіи Среднихъ Вѣковъ, но о которыхъ рѣдко приходится вспоминать. Даже желѣзнодорожная система такъ обошла этотъ городъ своими прямыми сообщеніями, что только въ крайнихъ случаяхъ туристу, направляющемуся изъ Карлсбада или Эгера въ Дармштадтъ или Франкфуртъ-на-Майнѣ, придется остановиться на Бамбергской станціи желѣзной дороги позавтракать или пообѣдать, чтобы минутъ черезъ 15 продолжать свой путь далѣе, и онъ останется очень доволенъ, если къ своимъ школьнымъ свѣдѣніямъ о древней епископской резиденціи прибавитъ въ эти 15 минутъ любопытное для себя свѣдѣніе, что въ большихъ размѣрахъ ведомое здѣсь огородничество снабжаетъ многія области Германіи, даже до Берлина, всевозможною капустой, превосходнымъ горошкомъ и необычайно сочною и вкусною редиской. Еслибы вамъ пришло эксцентрическое желаніе попасть въ этотъ городъ, то, справляясь по картѣ желѣзныхъ дорогъ, приложенной къ *Телеграфу* Гендшеля, вы никакъ не сумѣли бы отыскать къ нему

настоящаго пути. Хоть онъ и стоитъ на одной изъ линій желѣзныхъ дорогъ, но такъ уединенно и скромно, въ сторонѣ отъ всякихъ сообщеній, будто какой-нибудь уѣздный городъ въ Россіи, въ родѣ Волоколамска Московской губерніи, кругомъ котораго идутъ паровозные пути и въ Тверь, и въ Калугу, и въ другія мѣста, но къ нему ведутъ одни заглохлые проселки, потому что некому туда ѣхать и нечего тамъ дѣлать.

Разумѣется, и я не попалъ бы въ Бамбергъ и не написалъ бы этого очерка, еслибы проѣздомъ черезъ Берлинъ не повидался съ Фердинандомъ Пиперомъ, профессоромъ Монументальнаго Богословія въ тамошнемъ университетѣ, чтобы получить отъ него свѣдѣніе, гдѣ могу я найти въ Германіи самыя древнія и лучшія рукописи Откровенія Іоанна Богослова съ миніатюрами для сравнительнаго изученія иконографіи византійско-славянской съ западно-римской. Въ то время Пиперъ самъ былъ заинтересованъ этимъ предметомъ, только что получивъ отъ меня для своего древне-христіанскаго музея при Берлинскомъ университетѣ десятка два копій съ миніатюръ апокалипсическаго содержанія изъ нѣсколькихъ русскихъ рукописей отъ XVI по XVIII стлѣтіе. Онъ навелъ справки въ каталогахъ разныхъ библіотекъ Германіи и указалъ мнѣ на Бамбергъ, какъ единственное мѣсто, гдѣ я могу удовлетворить своимъ поискамъ. По старинному описанію рукописей тамошней библіотеки, сдѣланному Еккомъ, тамъ долженъ находиться очень древній Апокалипсисъ, но онъ, Пиперъ, его не видалъ, потому что въ Бамбергѣ не былъ, и вовсе не знаетъ этой рукописи, такъ какъ никогда не была она подробно описана.

Итакъ, надобно было непремѣнно ѣхать въ Бамбергъ. Путь къ нему идетъ отъ Дрездена черезъ извѣстный всѣмъ узелъ перекрещивающихся въ немъ разныхъ желѣзныхъ дорогъ, именно въ Гофѣ, но оттуда, перемѣнивъ поѣздъ, пришлось намъ ѣхать на перекладныхъ, пересаживаясь не разъ еще на другіе поѣзды, которые направлялись въ разныя стороны, и каждый изъ нихъ только понемножку приближалъ къ мѣсту нашего назначенія: такъ что съ разными проволочками на станціяхъ и объѣздами на чужихъ поѣздахъ надобно было употребить до Бамберга цѣлые 14 часовъ, и въ добавокъ по мѣстности самой незанимательной, не оставившей въ памяти ничего, кромѣ однообразной равнины, на которой въ теченіе всего дня не на чемъ было остановить вниманіе, будто ѣдешь по давно знакомой дорогѣ изъ Москвы въ Тверь. Только къ вечеру вдалекѣ на горизонтѣ стали показываться горы, невысокія, покрытыя густою зеленью. Онѣ придали нѣкоторый уже интересъ скучной низменности, по которой идетъ желѣзная дорога, и потомъ все болѣе и болѣе стали охватывать своими холмами окружающее поѣздъ пространство, и вотъ—мы въ горной долинѣ, обильно орошаемой въ низменностяхъ стоками горныхъ водъ. По обѣимъ сторонамъ пошли болота, озера и кое-гдѣ каналы для осушенія мѣстности и запруженныя рѣчки съ отводами изъ нихъ и съ притоками. Вмѣстѣ съ тѣмъ горный ландшафтъ сузился, и поѣздъ помчался въ густой чащѣ лѣсовъ, черезъ рвы, ручьи и болота, и наконецъ, когда совсѣмъ стемнѣло, мы очутились въ Бамбергѣ.

Лучшій на весь городъ видъ, дающій понятіе объ особенностяхъ его необыкновенно типическаго мѣстопо-

ложенія, открывается въ прекрасномъ ландшафтѣ не съ сѣвера, откуда мы пріѣхали, а съ юга, отъ Нюрнберга. Тѣ же лѣсистыя горы и ровная низменность, которыя даютъ общій характеръ всему краю, соединяютъ свои красоты въ этомъ ландшафтѣ, какъ въ центрѣ, чтобы придать своими контрастами разнообразіе въ живописномъ очеркѣ волнующихся линій, ниспадающихъ съ одной горы на другую и потомъ сливающихся съ гладкою низменностью, окруженною на далекомъ горизонтѣ цѣпью темнозеленыхъ холмовъ. Высшій подъемъ этой линіи—налѣво, гдѣ на самой высокой изъ горъ господствуетъ надо всею окрестностью древній замокъ нѣкогда владѣтельныхъ епископовъ, съ башней на такой высотѣ, что охотники до сильныхъ ощущеній, поднявшись на ея 162 ступени, могутъ въ ясную погоду наблюдать, какъ эта башня переглядывается съ такою же древнею и столь же высокою въ императорскомъ замкѣ въ Нюрнбергѣ, на разстояніи не меньше чѣмъ отъ Москвы до Троицы. Къ этой горѣ прислонилась другая, пониже, будто ея уступъ; на ней длинное въ нѣсколько этажей зданіе бывшаго прежде Бенедиктинскаго аббатства, съ широкою, во всю длину зданія террасой, которая будто повисла еще надъ нижней горой съ городскимъ соборомъ. Двѣ готическія его башни въ свою очередь господствуютъ надъ спускающимися все ниже и ниже черепичными крышами и стѣнами домовъ, буросѣраго цвѣта, въ теченіе столѣтій закоптѣлыми отъ непогодъ, посѣдѣвшими на солнечномъ припекѣ.

Епископскій замокъ, аббатство и соборъ съ разстилающимся подъ нимъ городомъ даютъ историческій смыслъ ландшафту. Епископство гордо подняло свое чело

высоко надъ землей; набожная паства смиренно простерлась у его подножія, а аббатство самаго просвѣщеннаго изъ монашескихъ орденовъ со своею громадною террасой охватило ландшафтъ будто широкимъ поясомъ.

Въ дополненіе къ этому общему ландшафту надобно прибавить для характеристики города нѣсколько словъ о его низменной части, отдѣленной отъ нагорной рѣкою Регницемъ съ его рукавами и отводными каналами. Это та же равнина, въ изобиліи орошаемая водами, которую приходилось наблюдать изъ оконъ вагона по желѣзнодорожному пути. На топкой почвѣ въ теченіе столѣтій прочно усаживался городъ, осушая ее каналами и прилаживая улицы съ переулками и площадями къ причудливому развѣтвленію водъ, по ихъ берегамъ, по плотинамъ, по небольшимъ островкамъ и полуостровамъ, съ длинными, узкими косами. По всѣмъ направленіямъ быстро бѣгутъ журчащія воды и, переливаясь изъ одного русла въ другое, въ своемъ паденіи шумятъ пѣнящимися водопадами, надъ которыми тамъ и сямъ повисли зыбкіе мостки для пѣшеходовъ.

Старый мостъ, сооруженный въ XV вѣкѣ, ведетъ не просто, какъ обыкновенно бываетъ, съ одного берега рѣки на другой, но сначала выводитъ на маленькій островокъ съ городскою ратушей, снаружи расписанною полинялыми фресками, и уже оттуда перекинутъ на другую сторону; потому что Регницъ въ этомъ мѣстѣ разошелся на два рукава и образовалъ сказанный островокъ.

Если отправиться изъ нижней части города въ такъ называемую Терезину рощу, любимое гулянье жителей, расположенную на той же низменной сторонѣ, то снача-

ла нужно именно въ этомъ направленіи пройти старый мостъ, ведущій на горы, а потомъ идти опять въ ту же сторону откуда отправились: для этого слѣдуетъ тотчасъ же вернуться назадъ съ маленькой площадки на тотъ же островокъ, въ широкія ворота той же ратуши, по другую ея сторону, но уже по другому мосту и только чрезъ одинъ рукавъ Регница, а направо рядомъ будетъ еще мостъ, изъ-подъ котораго оглушаетъ проходящихъ грохотъ мельничныхъ колесъ. Отправляясь далѣе, съ другой маленькой площадки, по узкой набережной, надобно еще перейти кое-какъ сколоченные деревянные мостки, подъ которыми вода хлещетъ водопадомъ, вырываясь изъ Регница въ отводный каналъ. Отсюда начинается длинная плотина подъ густою тѣнью старыхъ липъ, между рѣкой и каналомъ, выводящая наконецъ въ главную аллею Терезиной рощи, идущую вдоль Регница у самой воды; а по ту сторону берегъ поднимается непрерывно тянущеюся цѣпью высокихъ холмовъ, сверху покрытыхъ густыми садами и рощами, на темной зелени которыхъ кое-гдѣ выступили свѣтлыя пятна выглядывающихъ изъ-за нея загородныхъ домовъ и мызъ. На склонахъ холмовъ—луга, по мѣстамъ—голые утесы и, наконецъ, нескончаемыя плантаціи высоко вьющагося по тычинкамъ хмѣля. Чувствуется и въ ландшафтѣ, и въ самомъ воздухѣ, что находишься въ Баваріи, и что въ этомъ малолюдномъ старинномъ городѣ пьютъ настоящее пиво безъ примѣси хмѣльнаго суррогата.

Изъ загородной рощи воротимся въ узкія и кривыя улицы стариннаго города. Куда ни пойдешь—повсюду неизгладимая печать нѣкогда процвѣтавшаго здѣсь кле-

рикальнаго владычества. Даже называются улицы по монашескимъ орденамъ; одна, напримѣръ, Капуцинская, другая—Іезуитская. Куда ни обернешься—по стѣнамъ домовъ, на углахъ и надъ входными дверьми писаны красками и изваяны изъ камня или дерева—Распятія, Мадонны и разные святые, но чаще всего Св. Кунигунда, особенно чтимая въ Бамбергѣ. Колоссальная ея статуя, всегда украшенная живыми и искусственными цвѣтами, высоко поднимается надъ Регницемъ, на томъ самомъ мосту съ ратушей, о которомъ я говорилъ. Городской соборъ, построенный императоромъ Генрихомъ II († 1024) и супругою его Кунигундою († 1038), служитъ усыпальницей имъ обоимъ. Вся средина его занята мраморнымъ ихъ саркофагомъ съ лежащими на его верхней дскѣ скульптурными изображеніями обоихъ, и съ барельефами изъ легендарнаго ихъ житія, по четыремъ сторонамъ. Въ одномъ Кунигунда въ изъявленіе своей непорочности невредимо стунаетъ по раскаленнымъ желѣзнымъ плугамъ, воткнутымъ въ землю; около стоитъ императоръ, увѣряясь испытаніемъ этого суда Божія. Въ другомъ Кунигунда награждаетъ мастеровъ, сооружавшихъ соборъ. Далѣе самъ Св. Бенедиктъ исцѣляетъ императора отъ каменной болѣзни, держа въ одной рукѣ ножъ, въ другой—вынутый имъ камень и т. д. Соборная ризница переполнена воспоминаніями о царственной четѣ. Въ шкафахъ подъ стекломъ вмѣстѣ съ церковною утварью хранятся черепа ихъ обоихъ, корона, въ которой былъ похороненъ императоръ, вынутая изъ гробницы; рогъ, изъ котораго онъ пилъ, его ножъ, а также гребни Кунигунды, наконецъ замѣчательныя по древности узоровъ, вышитыя золотомъ съ драгоцѣн-

ными камнями священническія ризы, по преданію рукодѣлье самой императрицы. Тутъ же при соборномъ капитулѣ была основана Генрихомъ II библіотека съ рѣдкими рукописями, которыя потомъ черезъ нѣсколько столѣтій перешли вмѣстѣ со многими другими рукописями въ городскую Бамбергскую библіотеку, о чемъ подробнѣе скажу послѣ.

За исключеніемъ упомянутыхъ реликвій, оставшихся отъ царственныхъ основателей собора, въ стѣнахъ его замѣчается повсемѣстное запустѣніе. Но нигдѣ такъ не чувствуется разрушительная сила въ превратности судебъ, постигшихъ клерикальный монашественный городъ, какъ въ стѣнахъ того Бенедиктинскаго аббатства, которое казалось на вѣки водрузило свое владычество на самой верхней изъ горъ, на которыхъ стоитъ Бамбергъ.

Путь къ аббатству идетъ отъ соборной площади, сначала внизъ, позади, такъ называемой, Новой Резиденціи, построенной въ началѣ XVIII вѣка однимъ изъ владѣтельныхъ князей-епископовъ, и затѣмъ, огибая высоко поднимающуюся надъ дорогой нагорную террасу резиденціи съ садомъ, поднимается вверхъ узенькимъ переулкомъ между глухими стѣнами, изъ которыхъ въ правой вставлены, на разстояніи нѣсколькихъ десятковъ шаговъ другъ отъ друга, широкіе плоскіе столпы съ рельефными изображеніями извѣстныхъ по легендѣ семи замедленій (stationes) Іисуса Христа, когда Онъ, вознося на Голгоѳу Свой крестъ, время отъ времени въ изнеможеніи преклонялся на колѣни и падалъ ницъ. Столпы разставлены въ томъ же порядкѣ, какъ въ Нюрнбергѣ, со знаменитыми рельефами Адама Крафта, съ тою только разницей, что тамъ этотъ голгоѳскій путь идетъ сверху

внизъ, къ кладбищу Св. Іоанна, съ изображеніемъ лобнаго мѣста, того же Крафта, а здѣсь—согласно съ мѣстностью Іерусалима—снизу вверхъ. На вящшую внушительность набожнымъ богомольцамъ разчитано было это голгоѳское восхожденіе, долженствовавшее покаяніемъ и умиленіемъ смягчить ихъ сердца для духовнаго назиданія и молитвеннаго созерцанія, которыя они находили у монашествующей братіи Бенедиктинской обители.

Стѣны и зданія обители стоятъ твердо на высокой горѣ и теперь, но имѣютъ вовсе другое назначеніе, и голгоѳское восхожденіе, утративъ свой прежній смыслъ, представляется не болѣе какъ любопытнымъ для исторіи нравовъ археологическимъ памятникомъ.

По аллеѣ, поднимащейся вверхъ вдоль монастырской стѣны снуютъ взадъ и впередъ, ковыляя на нетвердыхъ ногахъ, а то отдыхаютъ, сидя на скамьяхъ подъ тѣнью деревьевъ, какія-то странныя, отжившія свой вѣкъ фигуры, ветхія и годами, и сильно поношенныя костюмомъ, старички и старушки, одни въ разнокалиберныхъ сюртукахъ и кафтанахъ, другія въ чепцахъ и повязкахъ, а иныя и въ шляпкахъ, и какъ хозяева, привѣтствіемъ и поклонами встрѣчаютъ посторонняго посѣтителя, сажаютъ съ собою рядомъ на скамьи отдохнуть или провожаютъ вверхъ къ воротамъ аббатства, будто къ себѣ въ гости. И на самомъ дѣлѣ, этотъ богадѣльный людъ теперь настоящіе хозяева монастыря. Главный его корпусъ съ бывшими келліями, то громадное зданіе, которое такъ величаво красуется въ общемъ ландшафтѣ города, въ настоящее время содержитъ въ себѣ городскую богадѣльню. Естественный историческій переходъ отъ мона-

стырской созерцательной жизни прежнихъ вѣковъ къ благотворительной дѣятельности нашего времени.

Но рядомъ съ богадѣльнею въ тѣхъ же монастырскихъ стѣнахъ поселилось въ другомъ корпусѣ еще одно учрежденіе, которое столько же неумѣстно для монашескаго подвижничества, какъ и для богадѣльной умѣренности, но которое своимъ неожиданнымъ контрастомъ наводитъ на мысль о безтолковой путаницѣ въ скопленіи самыхъ противорѣчивыхъ другъ другу элементовъ въ тѣхъ результатахъ многовѣковой жизни, которые мы принимаемъ за свою современность. Изъ разныхъ хозяйственныхъ службъ съ монастырскими кухнями и подвалами пиволюбивая Баварія не преминула устроить и въ святилищѣ Бенедиктинскаго аббатства отличную пивоварню. Подъ навѣсами портиковъ сложены боченки и бочки съ пивомъ для оптовой продажи, а для распивочной тутъ же, около пивоварни, устроена на открытомъ воздухѣ обширная платформа съ десятками столиковъ.

Что же касается той громадной террасы Бенедиктинскаго аббатства, о которой я упомянулъ, какъ о самомъ выдающемся пунктѣ въ общемъ ландшафтѣ всего города, то это не что иное какъ широкая полоса самаго грунта горы со стороны города, вдоль всего главнаго корпуса, нынѣ занятаго богадѣльней. Это—терраса нижняя, а надъ ней поднимается на высокой стѣнѣ самаго зданія другая терраса, каменная, на которую во времена оны отцы-Бенедиктинцы выходили прямо изъ своихъ келлій, и оттуда по широкой лѣстницѣ, спустившись на нижнюю, гуляли по ней подъ тѣнью развѣсистыхъ деревьевъ и между клумбами съ цвѣтами,

любуясь восхитительною панорамой уступами спускающагося подъ ихъ ногами города и его далекихъ окрестностей. Теперь это мѣсто предоставлено для городскихъ обывателей, которые послѣ своего ранняго обѣда любятъ приходить сюда пить кофей и свое непремѣнное пиво за столиками, разставленными вдоль обрыва горы и у высокой стѣны подъ террасой верхнею, такъ какъ въ томъ же главномъ корпусѣ при богадѣльнѣ отведено мѣсто и для кофейни съ ресторацiей.

Я бы далъ не полное понятiе объ осложненiи элементовъ, вошедшихъ въ составъ того, что̀ прежде было аббатствомъ, еслибы не уномянулъ, что на главномъ монастырскомъ дворѣ, наперекосокъ противъ пивоварни, рядомъ съ церковью, помѣщены въ длинномъ рядѣ маленькихъ келлiй, съ переходами и корридорами, городской музей древностей и картинная галлерея.

Обращаюсь наконецъ къ библiотекѣ. По своему знаменитому собранiю драгоцѣнныхъ рукописей, она была бы украшенiемъ любой столицы и привлекала бы въ свои стѣны читателей со всего образованнаго мiра. Но здѣсь, въ провинцiальной глуши малолюднаго населенiя (въ Бамбергѣ всего 27 тысячъ жителей), она стоитъ особнякомъ, забытая вдали, а у себя дома не имѣющая ничего общаго со всѣмъ ее окружающимъ. Она столько же чужда для жителей Бамберга, какъ у насъ Лаврское собранiе рукописей для мѣщанъ Троицкаго Посада. И прiютилась она такъ смиренно въ прежде бывшемъ iезуитскомъ коллегiи вмѣстѣ съ лицеемъ, кабинетомъ естественныхъ наукъ и съ квартирами священниковъ и причта сосѣдней нѣкогда iезуитской церкви Св Мартина, такъ затерялась она отъ вниманiя обывателей между

этими болѣе видными и болѣе близкими ихъ интересамъ учрежденіями и предметами, что нѣтъ ничего удивительнаго, если многіе изъ нихъ вовсе и не догадываются о ея существованіи, какъ о самостоятельномъ учрежденіи, отдѣльномъ отъ богословскихъ классовъ семинаристовъ лицея, которые въ своихъ черныхъ рясахъ и въ шляпахъ съ широкими полами постоянно прогуливаются въ свободные часы отъ лекцій по небольшому двору, окруженному корпусами зданія, между грядами и клумбами душистыхъ цвѣтовъ.

Каждый день ходилъ я въ библіотеку и утромъ, и послѣ обѣда, и кромѣ меня въ читальной залѣ работалъ еще только одинъ художникъ, снимавшій копіи со старинныхъ рисунковъ, а изъ посѣтителей всего одинъ разъ зашли на нѣсколько минутъ взглянуть на библіотечныя рѣдкости двѣ дамы, и то Нѣмки, а не заѣзжія путешественницы издалека. Любопытно, что во все время ни разу не встрѣтили мы въ Бамбергѣ даже Англичанина или Американца, которые однако рыщутъ повсюду и всѣмъ интересуются.

Основанная іезуитами въ 1611 году, въ педагогическихъ видахъ, какъ пособіе для принятаго ими тогда на себя обученія и воспитанія народнаго, только съ 1803 года получила Бамбергская библіотека то великое значеніе для науки, которымъ она теперь пользуется въ ученомъ мірѣ. Тогда, вслѣдствіе секуляризаціи монастырей, вдругъ за одинъ разъ обогатилась она несмѣтнымъ количествомъ рукописей, цѣлыми возами поступившихъ въ нее изъ упраздненныхъ монастырей и другихъ клерикальныхъ учрежденій. Изъ одной только библіотеки Соборнаго капитула въ Бамбергѣ, основанной, какъ ска-

зано, императоромъ Генрихомъ II, получила она до двухъ тысячъ драгоцѣнныхъ пергаменныхъ рукописей, бо́льшею частію отъ X-го по XII вѣкъ; затѣмъ, массы рукописей и инкунабулъ изъ монастырей, бывшихъ въ Бамбергѣ: изъ Доминиканскаго, Францисканскаго, Кармелитскаго, Капуцинскаго и Коллегіальнаго Св. Іакова, и наконецъ изъ иногородныхъ монастырей: изъ францисканскихъ въ Кронахѣ, Фархгеймѣ, Грэссвайнштайнѣ и Эллингенѣ; изъ капуцинскаго въ Гэхштедтѣ и изъ Бенедиктинскаго аббатства въ Михельфельдѣ.

Разбирать, приводить въ порядокъ и описывать эти сокровища выпало на долю одному изъ замѣчательнѣйшихъ между библіографами людей, который самъ, такъ сказать, секуляризовался вмѣстѣ и въ одно время съ рукописями, которымъ посвятилъ свою жизнь. Это былъ Іоахимъ-Гейнрихъ Еккъ (1777—1847). Уроженецъ Бамберга, въ ранней молодости, будучи еще гимназистомъ, въ увлеченіи тогдашнимъ настроеніемъ умовъ, вмѣстѣ съ семерыми товарищами, оставилъ онъ школу и постригся въ монахи; но потомъ въ 1803 году долженъ былъ оставить монастырь, и вскорѣ послѣ того былъ опредѣленъ библіотекаремъ Бамбергской библіотеки. Его краткое, но въ высшей степени обстоятельное и точное описаніе рукописей этой библіотеки доселѣ служитъ единственнымъ руководствомъ и пособіемъ.

Изъ вкладовъ, поступившихъ въ библіотеку въ послѣднее время, особенное вниманіе заслуживаетъ громадное собраніе Геллера, извѣстнаго знатока инкунабулъ и гравюръ, состоящее изъ тысячъ древнѣйшихъ гравюръ и, сверхъ того, изъ множества рукописныхъ моно-

графій, хроникъ, мемуаровъ, документовъ и рѣдкихъ старинныхъ изданій, касающихся Нюрнберга, которыя должны дать новый матеріалъ для исторіи этого города.

Въ настоящее время это богатое собраніе приводитъ въ порядокъ и описываетъ библіотекарь Лайтшу.

Будучи всею душею преданъ своему дѣлу, онъ далъ отличное размѣщеніе библіотекѣ, удобное для работъ и замѣчательно изящное, а вмѣстѣ съ тѣмъ привелъ въ систематическій порядокъ разнороднаго содержанія печатныя книги, между которыми особенный интересъ представляютъ спеціальныя описанія и исторіи монастырей, житія святыхъ, легенды и вообще сочиненія по части Богословія и исторіи церкви и каноническаго права. Возлагая надежды въ будущемъ на популярность своей библіотеки между городскимъ населеніемъ и на лучшую ея участь въ исторіи европейскаго просвѣщенія, онъ питаетъ мысль, высказанную его предшественникомъ Еккомъ въ слѣдующихъ словахъ: «Насколько восходятъ вдаль прошедшаго наши свѣдѣнія о просвѣщеніи человѣчества, вездѣ мы замѣчаемъ, что книги и общественное образованіе стояло во взаимномъ другъ на друга воздѣйствіи, и послѣднее условливается первыми. Чѣмъ болѣе въ странѣ пользуются книгами, чѣмъ лучше онѣ составлены и чѣмъ многочисленнѣе распространены, тѣмъ болѣе изливаются ихъ результаты въ болѣе и болѣе расширяющемся кругу образованой публики и тѣмъ выше становится всестороннее образованіе народа». Теперь же, за отсутствіемъ ожидаемыхъ читателей въ стѣнахъ самой библіотеки, Лайтшу радуется, что все же она вноситъ не малую долю въ современную науку, по крайней мѣрѣ, тѣмъ, что изъ нея постоянно требу-

ютъ рѣдкія рукописи для пользованія и изданія въ разные города Германіи и въ другія европейскія государства, и онъ съ особеннымъ самодовольствомъ показываетъ довольно объемистый портфель съ расписками изъ разныхъ, близкихъ и далекихъ мѣстъ, свидѣтельствующими о полученіи высылаемыхъ изъ Бамбергской библіотеки рукописей.

1880 г.

ШАРТРСКІЙ СОБОРЪ.

Когда будете въ Парижѣ, непремѣнно съѣздите въ Шартръ, не ради знаменитаго Шартрскаго собора, если вы не интересуетесь средневѣковымъ искусствомъ, а для того только, чтобы въ теченіе какихъ-нибудь двухъ, трехъ часовъ изъ оконъ вагона, который несется по склону между зелеными холмами и живописными долинами съ городами, фермами и виллами, за одинъ разъ обозрѣть знаменитыя мѣстности, которыя еще съ того времени, какъ вы заучивали свои школьные учебники по исторіи и литературѣ, манили уже ваше воображеніе, какъ блистательные пункты, отмѣченные успѣхами цивилизаціи. Имена эти такъ громки, что всякая характеристика, къ нимъ приложенная, сократила бы и умалила полноту впечатлѣнія, которую вызываютъ они въ воображеніи. Довольно назвать ихъ въ послѣдовательномъ порядкѣ по дорогѣ, которая идетъ изъ Парижа со станціи на Монпарнасѣ. Замокъ Мёдонъ, и внизу окраины Парижа съ Булонскимъ лѣсомъ, отдѣляющимся отъ Сенъ-Клу извивами Сены, а въ упоръ высоко на горизонтѣ поднимается роковая Валерьянова гора, съ которой Прусаки изъ своихъ митральезъ громили Па-

рижъ. Измѣряя взоромъ громадные размѣры долины, надъ которою несется поѣздъ, приходишь въ ужасъ предъ этимъ смертоноснымъ, все сокрушающимъ изобрѣтеніемъ, которое на такомъ разстояніи и съ такою сверхъестественною силой громило Парижъ и его окрестности. Вы ѣдете по высотамъ, которыя, господствуя надъ Парижемъ, недавно предлагали такое же надъ нимъ господство прусскимъ батареямъ. Но развалины замковъ Мёдона и Сенъ-Клу исчезаютъ въ необозримой панорамѣ роскошной зелени, усѣянной разноцвѣтными точками домовъ, которые на жаркомъ солнцѣ ярко бросаются въ глаза то въ разсыпную, то тянутся нескончаемыми линіями, или же собираются въ кучи, какъ муравейники: и недавнее прошедшее, грозно пронесшееся надъ этими восхитительными мѣстами, невольно забывается предъ величіемъ природы и монументальностью историческихъ воспоминаній, потому что вотъ предъ вами Севръ, а тамъ сейчасъ и Версаль, за нимъ Сенъ-Сиръ, Рамбулье, Ментенонъ.

Итакъ, пишу эти строки въ Шартрѣ, куда мы отправились, по приглашенію Поля Дюрана, осмотрѣть подъ его руководствомъ тамошній соборъ. Этотъ ученый, извѣстный въ литературѣ по древне-христіанской археологіи, каждое лѣто уѣзжаетъ изъ Парижа въ Шартръ и живетъ тамъ иногда пополугоду, пользуясь уединеніемъ небольшаго провинціальнаго города для своихъ ученыхъ и художественныхъ работъ, потому что онъ не только одинъ изъ первыхъ знатоковъ древне-христіанскаго искусства, но и художникъ по призванію, посвятившій свои труды на реставрацію и украшеніе Шартрскаго собора.

Рано утромъ, на другой день послѣ нашего пріѣзда, г. Дюранъ пришелъ за нами съ цѣлою вязанкой ключей громаднаго размѣра, которая давала мнѣ знать, что мы имѣемъ дѣло съ хозяиномъ великолѣпнаго зданія, которое идемъ осматривать. Въ какіе же это сокровенные тайники откроютъ они намъ доступъ?

Сначала мы осматривали зданіе снаружи. Надобно вамъ знать, что Шартрскій соборъ, какъ и другіе старинные памятники архитектуры, возникалъ и строился не въ одинъ пріемъ, а съ промежутками, на разстояніи цѣлыхъ столѣтій. Потому, чтобъ обозрѣть и понять цѣлое въ этомъ смѣшеніи эпохъ, не довольно знать изъ книгъ перечень столѣтій и годовъ съ нумераціей частей зданія, но надобно пользоваться на самомъ мѣстѣ указаніями опытнаго руководителя, такъ какъ каждая часть зданія, съ ея скульптурными орнаментами, могла подвергаться въ разныя времена разнымъ случайностямъ искаженія и реставраціи.

Главный фасадъ зданія съ порталами романской арки, XII вѣка, оба боковые съ заостренными порталами ранняго готическаго стиля, XIII вѣка; что же касается двухъ башенъ, по сторонамъ главнаго фасада, то онѣ представляютъ собою одно изъ замѣчательнѣйшихъ явленій въ исторіи средневѣковой архитектуры. Вопервыхъ, обѣ онѣ окончены, то есть, возникая въ самой массѣ зданія, по обѣ стороны его изящной розы XII вѣка, поднимаются выше и выше, суживаясь въ своемъ легкомъ побѣгѣ, и наконецъ врѣзываются въ облака своими острыми стрѣлками: между тѣмъ какъ другія великія сооруженія готическаго стиля такъ и остались до сихъ поръ недовершенныя, будто вавилонская башня на кар-

тинахъ Священной Исторіи; начаты они смѣло и энергично, и внезапно остановлены въ своемъ дерзкомъ порывѣ къ небеснымъ высотамъ. Такъ, напримѣръ, остались обрублены обѣ башни собора Notre-Dame-de-Paris, и эти горизонтальные обрубки, торчащіе надъ готическимъ зданіемъ, производятъ впечатлѣніе рѣшительно противорѣчащее заостреннымъ угламъ стрѣльчатаго стиля готики. Въ другихъ зданіяхъ успѣли вывести до высоты только одну башню, другая осталась обрубкомъ, и все зданіе кажется корноухимъ. Вовторыхъ, обѣ башни, соотвѣтствуя всему зданію,—разныхъ эпохъ, то есть, XII и XIII столѣтій. Когда вывели порталъ съ розой въ XII вѣкѣ, тогда же успѣли построить до самой вершины и одну изъ башенъ, именно правую отъ зрителя, которая отличается большею простотой и необыкновенною легкостью; лѣвая же башня—ровесница боковымъ порталамъ XIII вѣка, а въ верхнихъ своихъ частяхъ достраивалась даже въ XIV и XV столѣтіяхъ, въ самомъ роскошномъ готическомъ стилѣ, своими кружевными деталями напоминающемъ богатство Миланскаго собора. Наконецъ, хотя обѣ башни стоятъ рядомъ по сторонамъ фасада и обѣ одинаковой стрѣльчатой формы, но между собой онѣ не симметричны: старшая уже, легче и тоньше младшей и, сверхъ того, ниже ея.

Отсутствіе холодной, математической симметріи въ средневѣковыхъ сооруженіяхъ придаетъ имъ ту жизненную гармонію ландшафта, которая, слагаясь изъ диссонансовъ въ подробностяхъ, оставляетъ каждой изъ нихъ свойственную ея натурѣ характеристическую красоту. Обѣ эти башни, несмотря на разность въ возрастѣ и станѣ, стоя рядомъ, кажутся на глазъ столько же

симметричны, какъ два тополя, которые выращивала сама натура, не заботясь прилагать къ нимъ своего аршина.

Не буду описывать порталовъ во всей ихъ подробности, съ сотнями статуй и тысячами рельефовъ и орнаментовъ. Все это можно узнать изъ книгъ и рисунковъ. Сдѣлаю только нѣсколько замѣчаній о различіи въ стилѣ XII и XIII столѣтій, которое, по моему мнѣнію, характеризуетъ исторію средневѣковаго искусства.

Если вы разсматриваете на рисункахъ въ книгѣ или въ фотографіяхъ отдѣльныя фигуры средневѣковыхъ порталовъ XII столѣтія, то фигуры эти, при первомъ на нихъ взглядѣ, отталкиваютъ отъ себя своею невзрачностью, сухостью и крайнею неразвязностью въ движеніяхъ; ихъ одѣянія липнутъ къ членамъ тѣла, драпировка узкими складками жмется около рукъ и ногъ, такъ что изображеніе человѣка получаетъ видъ столба, и тѣмъ рѣзче бросается это впечатлѣніе въ глаза, что и стоятъ эти тонкія и длинныя фигуры на консоляхъ, какъ колонны на своихъ базисахъ, и надъ фигурами затѣйливыя башенки, какъ капители на колоннахъ. Итакъ, каждая фигура поодиночкѣ производитъ впечатлѣніе неблагопріятное, какъ всякая подѣлка такой неразвитой эпохи, когда мастеръ не умѣлъ еще справиться съ натурой. Фигуры узки, сухопары, не драпированы, а спеленуты въ своихъ одѣяніяхъ, и потому лишены того простора, какой даетъ себѣ движеніе живой человѣческой природы. Это будто не святые, по обѣ стороны входныхъ дверей приглашающіе вступить въ храмъ, а тѣ надгробныя статуи древняго стиля съ вытянутыми ногами и симметрически сложенными руками, какія

видишь въ Сенъ-Дени и въ другихъ старинныхъ усыпальницахъ. Но если взглянешь на эти же самыя фигуры въ цѣломъ, какъ онѣ сгруппированы по обѣимъ сторонамъ каждой изъ трехъ дверей портала, рядами, между которыми надо проходить, чтобы войти внутрь зданія, и когда смотришь вверхъ, остановившись подъ порталомъ, и видишь, какъ башенки надъ этими статуями, переходя въ верхніе барельефы, сливаются съ ними въ одно фантастическое цѣлое, а барельефы, тоже съ человѣческими фигурами и затѣйливыми орнаментами, поднимаются какъ сводъ, концентрическими полукружіями; тогда эти тощія, длинныя фигуры, дѣйствительно, получаютъ архитектурный смыслъ колоннъ, которыя придаютъ замѣчательную гармонію архитектурѣ цѣлаго, подчиняя ея линіямъ произведенія скульптуры. Это будто каріатиды античнаго искусства, которыя служили переходомъ отъ изображеній живаго человѣка къ столбамъ, поддерживающимъ архитравъ.

Великія эпохи цвѣтущаго искусства, и въ древнемъ, и въ новомъ мірѣ, своими различными путями доходили до одинаковыхъ художественныхъ эффектовъ, потому что самостоятельно черпали вдохновеніе изъ однихъ и тѣхъ же источниковъ человѣческаго духа, точно такъ, какъ народная поэзія всѣхъ племенъ земнаго шара сходится въ общихъ красотахъ безыскусственнаго эпическаго стиля.

Что касается до порталовъ XIII вѣка, то украшающія ихъ статуи уже гораздо полнѣе передаютъ человѣческую натуру. Движенія развязнѣе; корпусъ и оконечности свободнѣе выступаютъ своею жизненностью изъ каменныхъ глыбъ, и самое одѣяніе, послушное дви-

женіямъ фигуры, облекаетъ ее широкими волнами складокъ. За то фигуры эти менѣе подчинены линіямъ архитектурнымъ; это уже не столпы, слившіеся въ одно цѣлое со стѣнами, а живые люди, вызывающіе на личное къ себѣ вниманіе; онѣ оживляютъ и одухотворяютъ грубыя массы стѣнъ и порталовъ, и нарушая линейные очерки архитектуры, придаютъ ея безсодержательному, отвлеченному стилю разнообразіе, богатство и движеніе исторической картины, которую нужно разсматривать вблизи, тогда какъ линіи архитектурныя тѣмъ выгоднѣе дѣйствуютъ на зрителя, чѣмъ далѣе отступаетъ онъ отъ нихъ на такое разстояніе, чтобъ однимъ взглядомъ обозрѣть цѣлое. Но тогда уже тысячи красотъ въ движеніи и группировкѣ этихъ историческихъ картинъ, въ чертахъ лица и выраженіи, пропадаютъ даромъ, потому что изъ-за безконечныхъ рядовъ фигуръ, отъ самаго низу зданія и до верхнихъ гребней фронтоновъ, глазъ съ трудомъ можетъ остановиться на какой-нибудь одной изъ нихъ, и тѣмъ больше изъ тѣхъ группъ и рядовъ, которые тамъ, на недосягаемой высотѣ, лѣпятся по стѣнамъ, или выступаютъ изъ открытыхъ галлерей между колоннами, подъ готическими башенками, которыми, какъ зубчатыми кружевами, убраны верхи зданія. Потому, чтобъ оцѣнить высокое достоинство средневѣковой скульптуры въ воспроизведеніи природы, въ красотѣ лицъ и въ натуральности и глубинѣ выраженія,—надобно разсматривать эти фигуры XIII столѣтія вблизи и поодиночкѣ, что̀ бываетъ возможно только тогда, когда онѣ сняты со своего мѣста, то есть, лишены того назначенія, какое имъ далъ зодчій, и когда стоятъ онѣ внизу въ уровень со взоромъ наблюдателя.

Осмотрѣвъ наружность зданія, мы вошли внутрь. Хозяинъ собора, вооруженный ключами отъ всѣхъ его тайниковъ, открылъ намъ доступъ ко всему его громадному протяженію, отъ его подземелій, которыми глубоко спускается онъ внизъ, упираясь и внѣдряясь своими корнями въ римскіе фундаменты языческихъ временъ Галліи, и до его верховьевъ, сначала въ опоясывающихъ его внутренность галлереяхъ, которыя лѣпятся тамъ высоко надъ гигантскими столпами, свивающими на сводѣ свои гибкія вѣтви, а потомъ выше и выше, вовпутрь самыхъ башенъ, поднимающихся надъ кровлей всего зданія.

Чѣмъ глубже въ землю, тѣмъ оно древнѣе; чѣмъ выше къ небесамъ, тѣмъ оно новѣе, будучи довершаемо, какъ сказано, отъ XIII и до XV столѣтія. Внутренность готическаго храма, въ которую обыкновенно вступаютъ чрезъ порталъ,—это только середняя часть того громаднаго организма, который, простирая свои оконечности далеко внизъ и вверхъ, выросталъ вмѣстѣ съ исторіей народа, въ теченіе тысячелѣтій, отмѣчая ея періоды и свой монументальный ростъ такими же явственными слоями, какіе можно наблюдать подъ корой въ стволѣ столѣтняго дерева.

Сначала взбирались мы наверхъ по витой лѣстницѣ XIII столѣтія, устроенной въ одной изъ боковыхъ башенъ южной стороны. Лѣстница замѣчательно удобна и легка для всхода, съ широкими ступенями, съ частыми просвѣтами и выходами наружу на разные этажи громоздящихся одинъ надъ другимъ наружныхъ контрафорсовъ. Вы поднимаетесь внутри самыхъ стѣнъ зданія, и время отъ времени выходите наружу, и чѣмъ выше,

тѣмъ шире и шире открываются далекія окрестности, туда на югъ, къ Орлеану, и вамъ становится вполнѣ понятно, почему средневѣковые соборы были не только храмы для молитвы, но и неприступныя крѣпости со сторожевыми башнями. Когда, въ прошедшую войну, Прусаки заняли Шартръ, жителямъ города запрещено было всходить на соборныя башни изъ онасенія, чтобъ они не могли сообщаться чрезъ сигналы съ французскими отрядами.

На одномъ изъ поворотовъ лѣстницы мы вошли въ довольно просторное помѣщеніе. И полъ, и стѣны, и потолокъ—голый камень. Съ одной стороны, высоко отъ полу, окно, какъ бываетъ въ темницахъ. Подъ окномъ сдѣланъ деревянный помостъ, такой величины, что на немъ стоятъ стулья, у стѣнъ гипсовые снимки рельефовъ и статуй въ натуральную величину. Отъ пола на помостъ ведетъ деревянная же лѣстница. Внизу столъ, рабочія принадлежности мастера, занимающагося церковною скульптурой и живописью; на громадныхъ листахъ снимки съ цвѣтныхъ стеколъ собора въ натуральную величину, а кругомъ стѣнъ опять слѣпки со скульптурныхъ украшеній Шартрскаго и Парижскаго соборовъ. Это не что иное, какъ внутренность самой башни XIII столѣтія, откуда, чрезъ узкую дверь, проходятъ въ боковые чердаки собора, которые подъ деревянными стропилами, тоже XIII столѣтія, идутъ кругомъ всего зданія. Въ настоящее же время внутренность башни предоставлена въ распоряженіе Поля Дюрана, гдѣ и устроилъ онъ себѣ единственную въ своемъ родѣ мастерскую, со скульптурными и живописными работами, высоко подъ небесами, гдѣ только ласточки вьютъ

свои гнѣзда, и гдѣ онъ изготовляетъ свои планы и рисунки для реставраціи подземелій собора.

Спустившись съ высотъ собора, отправились мы въ его подземелья, въ которыя когда-то былъ спускъ изъ самой церкви, подъ алтаремъ; а теперь входятъ туда только снаружи, такъ какъ въ теченіе многихъ столѣтій подземелья эти были запущены и входъ изнутри былъ задѣланъ.

Мракъ, въ которомъ мы вдругъ очутились, не подѣйствовалъ на меня тяжелымъ ощущеніемъ безпредметной пустоты, потому что за отсутствіемъ свѣта былъ онъ наполненъ гармоническими звуками какой-то церковной піесы, которую играли на орга́нѣ. Живо представилось мнѣ тогда, что именно точно также, вѣроятно, вѣчный мракъ слѣпоты, взамѣнъ очертаній и колорита предметовъ видимыхъ, получаетъ духовное освѣщеніе, которое, вмѣсто лучей свѣта, производится волнами звуковъ. Сначала я подумалъ, что звуки орга́на раздаются сверху изъ церкви и несутся кругомъ по темнымъ переходамъ подземелья, но потомъ, пройдя нѣсколько поворотовъ, замѣтили мы вдали, при слабомъ мерцаніи лампы, небольшой орга́нъ приставленный къ стѣнѣ свода, а около, на полусвѣтломъ фонѣ, будто въ Рембрантовской картинѣ, обрисовывалась темная фигура, наклонившаяся къ инструменту. Оказалось, что это какой-то аббатъ упражняется здѣсь въ церковной музыкѣ.

Слѣдуя далѣе все въ томъ же мракѣ, увидѣли мы вдали сотни свѣтящихся точекъ, будто звѣздочекъ, которыя своимъ слабымъ мерцаніемъ освѣтили намъ своды длинныхъ переходовъ, по которымъ мы шли, и которые можно было разсмотрѣть теперь настолько, чтобъ уви-

дѣть въ нихъ сходство съ подземельями катакомбъ. Чѣмъ больше мы приближались, тѣмъ больше выяснялись предъ нами въ далекомъ углубленіи расписанные своды капеллы и алтарь, и все это пространство, сверху и до низу, было увѣшано небольшими зажженными лампадами. Это главная капелла подземелья.

На этомъ самомъ мѣстѣ, по преданію, когда-то во времена незапамятныя, было языческое капище, въ которомъ язычники Галлы поклонялись статуѣ нѣкоторой дѣвы, съ ребенкомъ въ рукахъ. Когда, по Рождествѣ Христовомъ одинъ изъ апостоловъ пришелъ проповѣдовать Галламъ евангельское ученіе, онъ посѣтилъ и это капище въ Шартрѣ, которое пользовалось у язычниковъ особеннымъ чествованіемъ. Увидѣвъ статую женщины съ ребенкомъ, онъ спрашивалъ друидовъ, что̀ это такое и кому они покланяются. Ему объяснили они, что это нѣкая дѣва, отъ которой имѣетъ родиться богъ, и чествуя ея изображеніе, они ожидаютъ въ будущемъ снисшествія на землю самого бога. Тогда апостолъ сталъ благовѣствовать имъ, что чаемое ими событіе совершилось, повѣдалъ о пришествіи Мессіи, и Галлы, увѣровавъ въ апостольское благовѣстіе, приняли христіанскую вѣру. Тотчасъ же на мѣстѣ языческаго капища былъ воздвигнутъ христіанскій алтарь, и языческая статуя была замѣнена изваяніемъ Божіей Матери съ Предвѣчнымъ Младенцемъ. Такъ какъ потомъ мѣсто это послужило криптою для собора, то и самая икона, оставшись въ подземельѣ, получила наименованіе *Подземной Богоматери* (Notre Dame Sous-Terre), на поклоненіе которой въ теченіе столѣтій стекались и до сихъ поръ стекаются безчисленныя толпы вѣрующихъ,

какъ къ одной изъ главнѣйшихъ святынь католическаго міра.

Во время террора французской революціи прошлаго столѣтія, когда неистовыя толпы сокрушали и уничтожали самыя дорогія и святочтимыя святыни Франціи, была разорена и разграблена и эта подземная капелла, и тогда же погибла и та древняя каменная статуя Мадонны, которую ученые относятъ къ X вѣку. Ее замѣняетъ теперь другая, сдѣланная изъ дерева въ XV вѣкѣ и помѣщенная въ соборѣ, въ самой лучшей и самой богатой изъ его капеллъ. Увѣшана она приношеніями по обѣту (ex voto), больше всего металлическими сердцами. На ступеняхъ, ведущихъ къ статуѣ и у стѣнъ—букеты и гирлянды изъ свѣжихъ цвѣтовъ, а также и кругомъ по полу, въ горшкахъ и вазахъ, такъ что еще издали вѣетъ освѣжающимъ благоуханіемъ сада.

Въ настоящее время, по примѣру Италіи, распространились и усилились и во Франціи съ необыкновеннымъ увлеченіемъ набожныя пилигримства, съ записными клерикалами во главѣ. Шартръ посѣщается ими постоянно въ теченіе всего года, но особенно въ маѣ мѣсяцѣ, посвященномъ Мадоннѣ. По заведенному испоконъ вѣку обычаю, поклоненіе совершается въ той же подземной капеллѣ, которая недавно возобновлена и украшена, и эти темные переходы подземелья освѣщаются тогда тысячами огоньковъ, потому что каждый богомолецъ несетъ въ рукѣ зажженную свѣчу.

Какъ эту главную капеллу, такъ и другія въ подземельѣ реставрировалъ и украсилъ стѣнною живописью именно Поль Дюранъ, по своимъ собственнымъ

рисункамъ. Это бо́льшею частію орнаменты. Художникъ умѣлъ соединить въ нихъ свои обширныя свѣдѣнія въ древне-христіанской археологіи со строгимъ стилемъ византійскаго искусства, который смягчилъ нѣжными очерками готической орнаментики и наивностью средневѣковой фантазіи.

Нѣкоторыя изъ канеллъ отдѣланы еще не вполнѣ; къ реставраціи другихъ еще не приступали. Разсчищая подземелья, Дюранъ сдѣлалъ значительныя открытія для науки въ нижнихъ слояхъ этого монументальнаго зданія. Оказалось, что крипта подъ алтарною частію собора была гораздо ниже, чѣмъ уровень помоста въ остальномъ подземельѣ. Когда стали очищать колонны крипты отъ щебня каменныхъ плитъ, положенныхъ въ уровень всего пола, то, разрывая глубже и глубже стволы этихъ колоннъ, аршина на три внизъ, добрались наконецъ до ихъ первоначальныхъ базисовъ, которые стоятъ на помостѣ древнѣйшемъ, временъ галло-римскихъ, чему служитъ доказательствомъ открытая тамъ римская кладка камней. Потомъ, при раскопкахъ, найдены кирпичи съ монограммой Христа первыхъ вѣковъ христіанства. Дюранъ велѣлъ ихъ вставить въ стѣны подземныхъ переходовъ, и, чтобъ были явственны начертанія монограммы, окрасилъ ихъ краской.

Всѣ эти подробности разсматривали мы въ подземельѣ, разумѣется, при свѣтѣ факела, и только изрѣдка пользовались слабымъ освѣщеніемъ изъ оконъ, кое-гдѣ пробитыхъ въ капеллахъ и уже снабженныхъ цвѣтными стеклами, тоже по рисункамъ Дюрана.

Этому ученому художнику-археологу теперь 66 лѣтъ, и остатокъ своей жизни онъ посвятилъ на реставрацію

собора, соединяя въ своемъ призваніи ученую спеціальность и художественный талантъ со влеченіемъ сердца натуры въ высшей степени нѣжной и мечтательной. Конечно, клерикалы особенно должны цѣнить его важныя заслуги въ реставраціи такого священнаго для католиковъ мѣста, какъ *Храмъ Подземной Богородицы*, одинъ изъ главныхъ пунктовъ, куда направляются теперь пилигримства. Но можно рѣшительно утверждать, что ни желаніе быть популярнымъ и играть роль, ни другіе практическіе виды не входили въ разчетъ этой замѣчательно скромной натуры, наивной и застѣнчивой, которая, сосредоточиваясь и находя удовлетвореніе въ себѣ самой, не только не ищетъ случая, но и не умѣетъ высказываться предъ другими. Видаясь съ Дюраномъ въ Парижѣ, я не разъ имѣлъ бы случай узнать отъ него о томъ участіи, какое онъ принимаетъ въ этомъ знаменитомъ памятникѣ средне-вѣковаго искусства, и однако все это стало мнѣ извѣстно только тогда, когда я побывалъ на самыхъ мѣстахъ его ученохудожественной дѣятельности, когда всходили мы на высоты собора въ его оригинальную мастерскую, и потомъ спускались въ подземныя капеллы, имъ самимъ реставрированныя и украшенныя, и когда онъ объяснялъ намъ предпринятыя здѣсь работы такъ простодушно и безо всякихъ притязаній, будто не онъ самъ, а кто другой играетъ въ нихъ главную роль.

Самый домъ, въ которомъ Дюранъ живетъ въ Шартрѣ, точно будто дополненіе къ его мастерской въ соборѣ. Онъ пріютился въ узенькомъ, какъ корридоръ, тупикѣ, который потому и называется Impasse de l'étroit dégré, отъ узенькой же улицы, спускающейся отъ

собора, не подалеку отъ того стариннаго дома XIII столѣтія, находившагося подъ острымъ угломъ двухъ улицъ, который, къ великому прискорбію археологовъ, года два-три тому назадъ былъ сломанъ, по распоряженію городскаго управленія. Изъ корридора чрезъ калитку входишь въ небольшой садикъ, весь наполненный цвѣтущими кустами розъ и другихъ лѣтнихъ цвѣтовъ; между ними хозяинъ съ особеннымъ удовольствіемъ показываетъ кустъ классическаго аканта, который онъ добылъ изъ Греціи. Это растеніе съ густо поднимающимися отъ земли роскошными листьями, послужившими оригиналомъ для украшенія коринѳской капители, было тогда въ полномъ цвѣту, который имѣетъ видъ синеватой кисти на высокомъ стволѣ. Стѣны сада увиты вѣтвями винограда, персиковыхъ и другихъ плодовитыхъ деревьевъ, а въ углубленіи стоитъ колоссальная группа съ Мадонной въ слѣпкѣ съ портала Notre-Dame-de-Paris, а какъ разъ надъ стѣнами поднимаются обѣ заостренныя стрѣлками башни Шартрскаго собора, такъ близко, что не будетъ пустою фразой сказать, что подъ его сѣнію пріютилъ свое жилище ученый археологъ и художникъ. Небольшой домикъ имѣетъ видъ башни. Въ нижнемъ жильѣ, выходящемъ въ садъ—пріемная и столовая съ кухней, въ первомъ этажѣ—спальни и уборныя, и наконецъ наверху три маленькія комнатки, которыя строитель выгадалъ изъ площадки лѣстницы и изъ одной стороны чердака, такъ что это помѣщеніе изъ трехъ каморокъ, какъ въ старинныхъ зданіяхъ, освѣщается окнами, выведенными въ разныхъ планахъ, одно ниже въ стѣнѣ, другое выше въ кровлѣ, какъ бываетъ въ галлереяхъ.

Всѣ эти три комнатки биткомъ набиты и загромождены рисунками, слѣпками съ рельефовъ и статуй, книгами, папками. Тутъ такъ тѣсно, что только можно читать и справляться въ книгахъ; потому для художественныхъ работъ Дюранъ отправляется въ свою мастерскую на соборной башнѣ.

Особенно заинтересовали меня рисунки византійской архитектуры и живописи, въ числѣ нѣсколькихъ сотъ, которые Дюранъ снималъ на самыхъ мѣстахъ, во время четырехъ своихъ поѣздокъ въ Грецію, отъ 1838 по 1843 годъ. Изъ нихъ самые важные—это рисунки съ церквей аѳинскихъ, отъ XVI вѣка, которыхъ насчитывалось въ Аѳинахъ, въ первой половинѣ текущаго столѣтія, до нѣсколькихъ десятковъ. Когда Дюранъ ихъ срисовывалъ, всѣ онѣ были уже въ развалинахъ, будучи выжжены и продырявлены ядрами, во время войны за независимость. Крышъ уже не было; оставались только каменныя стѣны съ живописью, особенно алтарныя части, и каменные же столбы, на которыхъ были утверждены доски для жертвенника. Хотя въ этихъ развалинахъ церковная служба уже не могла быть совершаема, но набожное населеніе не переставало стекаться сюда для молитвы. Ежедневно зажигали лампады, которыя привѣшивали къ иконамъ на стѣнахъ, а также ставили на жертвенные столбы. Такъ все это и снято въ рисункахъ Дюрана. Но въ настоящее время уже и самыя развалины эти уничтожены, и отъ нихъ не осталось и слѣда, и еслибы не эти рисунки, то мы не могли бы имѣть и понятія о множествѣ въ высшей степени замѣчательныхъ образчиковъ изящной византійской живописи, которая до XVI вѣка довольно строго

удержала все богатство и разнообразіе своего ранняго цвѣтущаго стиля. Будутъ ли когда-нибудь изданы эти драгоцѣнныя копіи, которыя, за уничтоженіемъ того, съ чего были сняты, сами уже получили значеніе настоящихъ оригиналовъ?

1874 г.

ФЛОРЕНЦІЯ

въ 1864 году.

Много воды утекло изъ Арно въ Средиземное море съ тѣхъ поръ, какъ лѣтъ двадцать тому назадъ, былъ я во Флоренціи; и еслибъ я захватилъ съ собою свой прежній планъ этого города, то мнѣ пришлось бы много блуждать, отыскивая знакомыя прежде мѣста между новыми улицами, новыми урочищами и подъ новыми названіями. Безподобная площадь съ такъ называемымъ Старымъ дворцомъ и съ Ложею Ланци, въ которой Персей Бепвенуто Челлини цѣлыя триста лѣтъ показываетъ проходящимъ отрубленную голову Медузы, та самая, гдѣ когда-то благочестивые послѣдователи монаха Савонаролы, новое поколѣніе юношей XV вѣка, на великолѣпно, артистически убранномъ кострѣ, для спасенія души, жгли картины и книги миѳологическаго и соблазнительнаго содержанія и другіе подобные предметы, и гдѣ, для пробы его святости, сожгли и самого Савонаролу,—эта площадь въ мое старое время называлась площадью *Великаго Герцога*, а теперь она ста-

ла *Площадь Господъ* (Piazza della Signoria), площадь правителей республики: названіе старинныхъ временъ, къ которому Флоренція воротилась подъ скипетромъ своего *вѣжливаго* короля, вѣроятно, согласуясь съ заголовками его манифестовъ, гдѣ значится, что онъ королевствуетъ не только по Божіей милости, но и по волѣ народа. Площадь Маріи Новеллы, той самой церкви, гдѣ веселые собесѣдники Боккаччіева Декамерона собрались однажды, во время чумы, помолиться и поболтать, и гдѣ порѣшили забавлять себя шутливыми разсказами, эта площадь въ мое старое время была еще покрыта зеленою травой и цвѣтами, какъ въ XIV вѣкѣ, во времена самого Боккаччіо. Теперь она покрылась мостовой, на ней стоятъ извощики въ каретахъ и колясках, а кругомъ—модные магазины и самыя роскошныя, то есть англійскія, гостиницы и меблированныя квартиры: никому и въ умъ не придетъ, что эта цѣрковь еще недавно стояла на концѣ города, и что около нея привольно росли трава и цвѣты. У церкви очутилась новая улица—*Народная*, потому, надобно разумѣть, что народъ сознялъ свою силу, упирается эта улица, какъ и слѣдуетъ ожидать—въ новую площадь *Независимости*. Въ мое время была *Широкая* улица, съ колоссальнымъ дворцомъ Риккарди, а теперь она стала улица *Кавура*, а въ дворцѣ Риккарди читаются публичныя лекціи, то о философіи, то о Дантѣ, то о политической экономіи. Очутилась улица *Гарибальди*, котораго, замѣчу мимоходомъ, Флорентинцы, по своему грубому выговору, величаютъ *Гарибарди* и чествуютъ больше, чѣмъ своего вѣжливаго короля. «Не хорошо намъ теперь»,—жаловался одинъ мой знакомецъ, изъ поро-

ды флорентинскихъ поденщиковъ: «все равно, что̀ при Герцогѣ.» «Синьйоры насъ притѣсняютъ», жаловался другой такой же уличный политикъ: «съ голоду насъ морятъ, скаредно платятъ за работу.» Однимъ словомъ, та же исторія, что̀ при Гвельфахъ и Гибеллинахъ: народъ на синьйоровъ, синьйоры на народъ. Но все же географія города запуталась новою исторіей, и къ улицамъ, которыя и до сихъ поръ еще величаются монументальными именами дантовскихъ *Гвельфовъ* и *Гибеллиновъ*, прибавились новыя улицы: *Кавура, Гарибальди* и наконецъ *Виктора Эммануила*; послѣдняя, впрочемъ, въ новомъ кварталѣ, вдоль Арно къ Кашинамъ. Замѣтьте существенное отличіе древней флорентинской республики отъ добропорядочнаго во всѣхъ отношеніяхъ Милана, который именно главную свою улицу, бывшую *Французскую*, переименовалъ въ улицу *Виктора-Эммануила.*

Но возвращаюсь къ своимъ милымъ воспоминаніямъ. Въ мое время, на тѣнистыхъ лужайкахъ Кашинъ, между темныхъ лавровъ и развѣсистыхъ липъ, сплетенныхъ гирляндами плюща, преспокойно себѣ разгуливали, по милости герцога, и клевали кормъ необозримыя стаи фазановъ, не обращая вниманія ни на стукъ экипажей, ни на толкотню гуляющихъ. Увы! мало того, что я не засталъ въ живыхъ ни одного и изъ этихъ своихъ старыхъ знакомцевъ, но даже и все ихъ многочисленное поколѣніе пропало безъ вѣсти. Долго я допрашивался, куда оно дѣлось, и только случайно объяснилъ мнѣ это одинъ изъ моихъ уличныхъ пріятелей, въ порывѣ своей патетической филиппики противъ Тедесковъ, такъ Италіанцы зовутъ Нѣмцевъ. «Когда кругомъ Флоренціи

стояли лагеремъ Тедески, говорилъ онъ, то жгли и топтали, что̀ ни попало; они-то и передушили всѣхъ фазановъ.» Дальше мой политикъ забрался даже и въ будущее, и сталъ предсказывать, что скоро на холмы, окружающіе Флоренцію, придутъ Австріяки съ Руссами, и что плохо тогда придется флорентинскому народу, и т. д. Въ утѣшеніе доброму человѣку я коснулся было свѣтлой перспективы освобожденія Рима, все отъ тѣхъ же звѣрей, которые нѣкогда мерещились Данту; но мой политикъ только закивалъ указательнымъ пальцемъ и зачокалъ, что̀ по-италіански означаетъ рѣшительное отрицаніе и вообще дѣло несбыточное.

Однако, прежде нежели буду продолжать, долженъ я сказать нѣсколько словъ о томъ, что̀ такое здѣшніе уличные и дорожные знакомцы. Въ Италіи, и особенно въ Тосканѣ, на улицѣ, въ публичныхъ мѣстахъ, въ вагонахъ на желѣзной дорогѣ—всѣ между собою знакомы. У насъ, ѣдешь изъ Царскаго Села въ Петербургъ, и не думай пикнуть въ вагонѣ, будь онъ биткомъ набитъ всякимъ чиновнымъ людомъ: не только не услышатъ васъ, даже не увидятъ, хоть и смотрятъ на васъ во всѣ глаза, будто на пустое мѣсто. Въ Италіи, если вы сосѣдъ въ вагонѣ, то и знакомый. Проѣхавъ верстъ десять, вы узнаѐте не только кто чѣмъ промышляетъ изъ сидящихъ въ одномъ съ вами вагонѣ, но и чѣмъ интересуется. Иной вамъ покажетъ книгу, которую читаетъ, иной что̀ купилъ въ городѣ и что̀ везетъ домой въ гостинецъ дѣтямъ. Разъ случился у меня такой сосѣдъ, который до того зарапорторовался, что сталъ вытаскивать изъ своего дорожнаго мѣшка утюги, самые обыкновенные, дюжинные два утюга: «Вотъ, дес-

кать, и утюги везу, купилъ въ городѣ.» Если вы остановитесь на улицѣ что-нибудь посмотрѣть, черезъ пять минутъ кругомъ васъ ужь толпа, разсматриваетъ вмѣстѣ съ вами; вы ужь и уйдете, а толпа стоитъ и глазѣетъ. Всякій разъ, проходя мимо Баптистерія я провожу нѣсколько минутъ около той двери, которую Гиберти украсилъ барельефами сотворенія первыхъ человѣковъ, жертвоприношенія Авраамова и т. п.; и всякій разъ около меня собирается толпа зрителей, больше въ плисовыхъ курткахъ и въ деревенскихъ плащахъ, и смотрятъ на двери съ большимъ любопытствомъ, будто прежде никогда ихъ не видали, вступаютъ въ разсужденія эстетическаго свойства. Вотъ это-то и есть тѣ встрѣчные знакомцы, которые, безъ всякой корыстной мысли, и выскажутъ все, что знаютъ. Только не спѣсивьтесь съ ними и имѣйте терпѣніе.

Еще два слова о моихъ воспоминаніяхъ.

Опустѣлъ и дворецъ Питти; какъ-то монументальнѣе, будто надгробныя плиты, торчатъ громадные камни, изъ которыхъ онъ построенъ, и печально смотрятъ его опустѣлыя окна въ лавровыя и кипарисныя аллеи Боболи. Только престарѣлый лебедь пережилъ своихъ хозяевъ; плаваетъ онъ по пруду въ мраморномъ водоемѣ, между Нереидами, и ревниво оберегаетъ свое гнѣздо съ самкою и дѣтенышами, воинственно подплываетъ ко всякому, кто приблизится къ его водяному владѣнію, и немилосердно щиплется, будто напуганный недавними событіями, пронесшимися надъ дворцомъ Питти, какъ бы страшась, чтобъ и его съ его теплымъ гнѣздомъ не спровадили куда-нибудь въ Австрію, куда скрылись его старые патроны. «Всѣ они въ Ав-

стріи», говорилъ мнѣ одинъ изъ флорентинскихъ политиковъ въ плисовой куртке. «Они въ Богеміи», еще въ Прагѣ увѣрялъ меня другой политикъ, чиномъ повыше: «какъ ихъ выпроводили изъ Италіи, вотъ они и закупаютъ земли и замки въ сѣверной Богеміи—это лучшая часть нашей земли. Извѣстна политика Австріяковъ: Итальянцевъ напускаютъ на Славянъ, а Славянъ на Итальянцевъ.»

Немилосердно прошла рука времени по моей старой Флоренціи и не только по высокимъ дворцамъ, но зацѣпила и болѣе скромныя низменности, и такъ перетасовала даже самыя улицы, что какихъ-нибудь черезъ пятьдесятъ лѣтъ, едва ли можно будетъ, какъ было можно въ мое старое время,—изучать по современной Флоренціи хроники временъ Данта и Козьмы Медичиса. Въ мое время, какъ во времена Гвельфовъ и Гибеллиновъ—что̀ ни дворецъ, то свое, особое названіе улицы или закаулка; такъ какъ вся исторія города состояла въ томъ, что сосѣди ссорились между собою и дѣлились во всемъ, даже въ названіяхъ того мѣста, гдѣ жили, и никакъ не могли снести смертной обиды называть свой конецъ улицы ненавистнымъ именемъ своего врага. Оттого, бывало, идешь, кажется, все по одной улицѣ, все прямо, а что ни десять шаговъ, встрѣчаешь новое названіе: то она улица del Palagio, то—dell' Aqua, то—Guelfa, то—Lance. Не чтущая никакихъ сентиментальныхъ воспоминаній, практичность нашего времени нашла удобнѣе называть улицу не десятью именами, а только однимъ, хотя бы пришлось предать забвенію десятки старинныхъ историческихъ именъ.

Такъ нѣсколько дней, пока я блуждалъ по площадямъ

и улицамъ Флоренціи, старыя воспоминанія спутывались въ головѣ моей съ новизною и выглядывали изъ-подъ новыхъ впечатлѣній, будто обломки античныхъ колоннъ и пьедесталовъ, вставленные въ недавнюю постройку. То обдавало меня поэтическою атмосферой Дантовой поэмы, когда, въ лабиринтѣ узенькихъ переулковъ, я вдругъ останавливался въ улицѣ тѣхъ самыхъ *Нери*, которые когда-то были причиною бѣдствій Флоренціи, отравившихъ всю жизнь великаго поэта; или когда, между надгробными камнями въ Аннунціатѣ, являлся передо мною мраморный рыцарь, на конѣ, въ шлемѣ и въ латахъ, съ копьемъ въ рукѣ. Тутъ онъ похороненъ былъ еще во времена Данта, послѣ знаменитой Казентинской битвы, и съ тѣхъ поръ безъ устали, подобіе его, скачетъ на конѣ и грозитъ врагамъ копьемъ. То вдругъ натыкался я на объявленіе, извѣщающее крупнѣйшими литерами о самой дешевой продажѣ *Жизни Іисуса Христа* Ренана, книги, преданной папою анаѳемѣ; а тамъ другое объявленіе о книгѣ бывшаго венеціанскаго диктатора Томассео: *Документы о жизни и смерти* какого-то *Станислава Бекки*, при чемъ выручка предназначается семейству убитаго; или объявленіе о томъ, что *Меркаданте* сочинилъ новую піесу, подъ названіемъ: *Польское возстаніе*, и она будетъ дана музыкальнымъ обществомъ «въ пользу жертвъ польской войны». И невольно переносился я изъ Флоренціи на далекій сѣверъ; исчезали передо мною всѣ дворцы Питти, Строцци и другихъ современниковъ Медичисовъ, и Казентинскій рыцарь на своемъ мраморномъ конѣ уносился изъ моей памяти въ свою темную старину.

Не безъ опасенія шелъ я въ галлерею Уффици. Въ

мое старое время галлереи Питти, Уффици и Академіи Художествъ были настоящіе университеты для искусства: колоссальныя мастерскія, гдѣ десятки художниковъ толпились около знаменитыхъ оригиналовъ и списывали копіи; сотни Англичанъ и другихъ сѣверныхъ варваровъ, съ книжками въ рукахъ, прилежно учились у Флорентинцевъ чувствовать изящное и понимать, что̀ хорошо и что̀ не хорошо. Что̀-то найду я теперь? съ боязнію спрашивалъ я себя. Напитавшись всякою современностью съ береговъ Невы, я едва не началъ убѣждаться, что италіанская революція, Гарибальди и гарибальдійцы составятъ новую эпоху для всего умственнаго и художественнаго горизонта Италіи, и что здравый смыслъ и практическій духъ нашего времени избавятъ наконецъ человѣчество отъ заблужденій фантазіи, называемыхъ изящнымъ искусствомъ, и столько вѣковъ лелѣявшихъ его разными фресками съ барельефами въ церквахъ и религіозными восторгами Умбрійской, Ломбардской и Тосканской школы. Мои уши начинали было уже терпѣливо выслушивать, когда мнѣ говорили, что религіозная живопись оныхъ отдаленныхъ временъ никуда уже для насъ не годится; и теперь, находясь во Флоренціи, гдѣ эти старые грѣхи у всѣхъ на виду, во-очію, по галлереямъ и церквамъ, я естественно стремился дознаться, точно ли наконецъ и здѣсь, передъ судомъ лучшихъ современныхъ живописцевъ, знатоковъ и любителей, какой-нибудь Джіотто или Беато Анджелико рѣшительно преданы забвенію, когда давнымъ-давно даже на берегахъ Невы они уже по достоинству осмѣяны и освистаны, а любитель религіозной живописи и отсталый пошлякъ—стало одно и то же; а вы хорошо знаете, что от-

сталости мы Русскіе больше всего боимся. Вхожу. Та же толпа и та же давка. Опять около Мадоннъ Рафаэля и Корреджіо не пройдешь отъ толпы копирующихъ живописцевъ. Въ длинномъ корридорѣ будто тотъ же самый старичокъ, что̀ былъ тогда, въ истертой шинели, сидитъ и пишетъ миніатюры на слоновой кости, а у него на столѣ для продажи маленькія копіи и съ Рафаэля, и съ Фра Бартоломея, и все Мадонны, Распятія, Благовѣщенія и всякія другія святости. Глазамъ не вѣрится! Двадцати лѣтъ будто не бывало! Мало того. Что̀ въ мое старое время интересовало только охотниковъ старины, теперь всплыло вверхъ и занимаетъ публику. Въ прежніе года больше любили братьевъ Карраччи, Доменикино, Гвидо и другихъ болѣе или менѣе манерныхъ и не правдивыхъ мастеровъ. Теперь оцѣнили искренность Боттичелли и Перуджино въ ихъ по истинѣ святыхъ лицахъ священныхъ фигуръ, въ неподдѣльномъ благочестіи и въ молитвенномъ восторгѣ и умиленіи. Но еще удивительнѣе было для меня, еще неожиданнѣе, что даже Беато Анджелико попалъ наконецъ въ моду, что наконецъ и его оцѣнили по достоинству. Около его Мадонны, съ восхитительными ангелами кругомъ, ежедневно встрѣтите вы толпу зрителей; но подойдти близко къ этому образу и не думайте: въ два ряда сидятъ художники и списываютъ, точно будто у насъ въ Эрмитажѣ, кругомъ кокетливой нимфы Нефа.

И мало-по-малу прочищался и прояснялся передо мною горизонтъ современной мысли и современныхъ интересовъ, по мѣрѣ того, какъ я, гуляя по галлереямъ и церквамъ, всматривался въ то, что̀ больше всего интересуетъ и живописцевъ, и публику, для которой они работаютъ. И я

мирился съ современностью, ибо ясно видѣлъ, что это вовсе не та современность, о которой я наслышался дома.

Назову нѣсколько произведеній, которыя особенно обращаютъ на себя вниманіе публики, сколько объ этомъ можно судить по обилію списываемыхъ съ нихъ копій.

Джіотто и его школа XIV вѣка еще мало входятъ въ современный обиходъ. Эта школа важна больше въ техническомъ и археологическомъ отношеніи, для исторіи живописи, хотя и она уже заявляетъ о блистательныхъ успѣхахъ новаго искусства, только что освобожденнаго отъ условныхъ, тяжелыхъ оковъ обрядности и символизма. Природа уже даетъ чувствовать свои права, и красота уже умѣетъ мириться съ религіозной строгостью, но благочестивая мысль еще не справилась съ формою, еще не совсѣмъ покорила ее себѣ. Потому отъ большинства современной публики нельзя требовать такой проницательности и тонкости эстетическаго чувства, чтобъ извинить наивности художника нѣкоторую неловкость и неуклюжесть фигуръ, ради высокихъ идей и чувствъ, которыми дышатъ ихъ лица и которыми проникнуты всѣ ихъ движенія, и чтобы въ несливщихся еще въ одно цѣлое элементахъ искусства оцѣнить неистощимое богатство и разнообразіе благочестиваго воодушевленія. Произведенія этой школы, въ церквахъ Maria Novella, S. Croce, въ Академіи Художествъ, больше пригодны для этюдовъ, для ученья самимъ художникамъ, нежели для передачи въ копіяхъ. Тутъ надобно изучать по частямъ, то отдѣльныя фигуры, то группы, то вникать въ идеи цѣлыхъ композицій.

Изъ старинныхъ мастеровъ, какъ я уже и упомянулъ, больше всѣхъ привлекаетъ публику Фра Беато Анджелико Фьезолійскій, особенно его Мадонны и святые, но боль-

ше всего, его, по истинѣ, не земные ангелы. Этотъ художникъ, благочестивый доминиканскій монахъ, современникъ и любимецъ Козьмы Медичиса, соединялъ въ себѣ всѣ условія, чтобы быть не только самымъ религіознымъ живописцемъ, но и человѣкомъ образованнымъ, удовлетворявшимъ своими идеями той просвѣщенной эпохѣ, когда друзья Медичиса учились по-гречески и вмѣстѣ съ нимъ любили читать Аристотеля, когда Строцци выписывалъ изъ Греціи греческихъ учителей и греческія книги; когда стали уже интересоваться античнымъ искусствомъ, и когда, вмѣстѣ съ тѣмъ, вѣкъ былъ на столько еще благочестивъ, что иные изъ ученѣйшихъ Флорентійцевъ того времени жили и умирали, какъ праведники. Потому, не ханжилъ и не сентиментальничалъ доминиканскій монахъ, когда наполнялъ свои иконы фигурами, проникнутыми самымъ искреннимъ и восторженнымъ моленіемъ, или когда давалъ не земное выраженіе своимъ ангеламъ. Онъ передавалъ кистью окружавшее его благочестіе; и благочестивая, восторженная среда, въ которой онъ жилъ, вдохновляла его писать идеальные лики на всеобщее поклоненіе. Хотя и чувствуется въ его произведеніяхъ наклонность къ аскетизму, но аскетическими ихъ назвать нельзя, потому что они удовлетворяли тому вѣку, когда Брунеллески и Донателло стремились соперничать съ античною скульптурой въ скульптурѣ христіанской, изучая природу и подчиняя религіозную мысль законамъ изящества; и когда образованнѣйшіе изъ свѣтскихъ людей устраивали библіотеку не только изъ христіанскихъ, но и изъ языческихъ писателей въ монастырѣ Св. Марка, именно въ томъ самомъ, гдѣ подвизался и писалъ свои иконы Фра Беато Анджелико.

Въ капитулѣ этого монастыря постоянно копируютъ художники его знаменитую фреску *Поклоненіе Распятію*, писанную по заказу Козьмы Медичиса, на которой, потому, между святыми, окружающими распятіе, помѣщены Косма и Даміанъ. Этотъ родоначальникъ великолѣпныхъ правителей республики, для спасенія своей души, употребилъ огромныя суммы на построеніе и украшеніе монастыря Св. Марка. Какъ нашъ новгородскій купецъ Щилъ, онъ позапутался въ разсчетахъ съ своею совѣстію въ разсужденіи благо-и неблаго-пріобрѣтенныхъ своихъ капиталовъ, и чтобы свести счеты, по совѣту папы, осыпалъ своими щедротами этотъ монастырь.

Только что войдешь подъ портики монастырскаго двора, такъ и обдастъ безотрадною атмосферой суровыхъ братьевъ-проповѣдниковъ, которые невѣрующимъ грозятъ огнемъ и мечомъ, а вѣрующимъ указываютъ страсти Господни. Вотъ Распятіе: его подножіе судорожно обнимаетъ, безутѣшно рыдая, Св. Доминикъ, а тамъ изъ гроба показывается до половины страдальческая фигура Іисуса Христа. Вы хотите войдти въ церковь, но и тутъ вамъ грозитъ сверху надъ дверьми фигура Петра Доминиканца мученика, въ плечѣ у него воткнутъ кинжалъ, со лба течетъ кровь; болѣзненно, но не милосердно, смотритъ онъ на васъ, и, прикладывая палецъ къ губамъ, велитъ вамъ молча, со страхомъ и трепетомъ вступить въ храмъ. Вотъ какими идеями и чувствами наполняетъ Фра Беато вступающаго въ залу капитула, котораго главную, заднюю стѣну онъ посвятилъ упомянутой фрескѣ: *Поклоненіе Распятію.*

Посреди три креста, съ распятымъ Христомъ между дву-

мя разбойниками. Только около середняго креста евангельская группа съ Богородицею и Іоанномъ Богословомъ, остальныя же фигуры, кто стоитъ, кто преклонилъ колѣна — лица разныхъ эпохъ, собранныя живописцемъ на поклоненіе Распятію. Прежде всѣхъ обращаетъ на себя вниманіе евангелистъ Маркъ; онъ здѣсь и потому, что его имени посвященъ монастырь, и еще больше потому, что подробнѣе другихъ евангелистовъ повѣствовалъ о страстяхъ Господнихъ; но главную свою мысль благочестивый монахъ выразилъ въ богословахъ, епископахъ, аскетахъ и начальникахъ монашескихъ орденовъ. Вотъ стоятъ одинъ за другимъ, Амвросій Медіоланскій, Августинъ, Ѳома Аквинскій, величавыя и строгія личности, будто священнодѣйствуютъ и въ благочестивомъ созерцаніи почерпаютъ мудрость своего ученія отъ страстей Господнихъ. Еще характеристичнѣе рядъ фигуръ, передъ ними, ближе къ зрителю, фигуръ колѣнопреклоненныхъ, погруженныхъ въ молитву, въ аскетическій восторгъ и умиленіе. Ближе къ Распятію самъ Доминикъ, начальникъ ордена: онъ будто уже начинаетъ свою восторженную проповѣдь, вдохновленный лицезрѣніемъ Распятаго. За нимъ преклонилъ колѣна въ бѣдной узенькой туникѣ, исхудалый отъ пустынножительства, дряхлый Іеронимъ; онъ молитвенно сложилъ ладони, и умиленно и въ простотѣ сердца обращаетъ взоры на Распятіе: фигура безподобная, которую нельзя обойдти забвеніемъ ни живописцу, ни иконописцу, если понадобится писать типъ этого отшельника. За нимъ въ такой же безыскусственной простотѣ стоитъ на колѣняхъ Св. Францискъ, фигура, подходящая къ среднимъ лѣтамъ, или скорѣе моложавая отъ худобы, отъ воздержанія и отъ житія въ духѣ. Хотя онъ и обращается къ Распятію, но на него не смо-

тритъ, будто уже внутри себя ощущаетъ ту благодать страстей, которая, по легендѣ, низошла на него, въ крестныхъ ранахъ, пронзившихъ ему и руки и ноги и ребро. На лицѣ его больше размышленія, рѣшимости и смиренія, нежели всторга; онъ уже успокоивается, получивъ желанные знаки страстей. Но слѣдующая за нимъ фигура поразитъ своею глубиною всякаго, будь онъ католикъ, или иной христіанинъ или даже язычникъ. Это одно изъ величайшихъ созданій христіанскаго искусства. Стоитъ на колѣняхъ монашеская фигура, обратившись не къ Распятію, а впередъ къ зрителямъ. Это Св. Бернардъ, величайшій изъ христіанскихъ проповѣдниковъ, котораго проповѣди привлекали тысячи народу, и за которымъ слѣдовали толпы вѣрующихъ, въ чаяніи отъ него исцѣленія и чудесъ. Онъ глубоко задумался, приложивъ руку къ щекѣ и, такимъ образомъ, закрывъ половину своего лица. Мысли проходятъ по его широкому лбу, наводя морщины, будто всплески волнъ на морѣ; глаза смотрятъ внизъ, погруженные въ созерцаніе глубины страстей и ничтожества человѣческой натуры; губы сложены, но будто дрожатъ и трепещутъ, какъ у человѣка, который не въ силахъ совладѣть съ избыткомъ сердца и готовъ излить его въ словахъ. Въ классическомъ сложеніи этихъ краснорѣчивыхъ губъ мнѣ припоминался бюстъ Демосѳена, съ геніальнымъ штрихомъ рѣзца, выразившемъ природное косноязычіе, которое великій ораторъ побѣдилъ своимъ трудомъ и геніемъ. Но уста христіанскаго оратора коснѣютъ и трепещутъ отъ избытка невыразимыхъ идей, которыя въ эту минуту онъ затрудняется передать, но сейчасъ же, вдохновляясь думою о страстяхъ, онъ получитъ новую

благодать, встанетъ на ноги и заговоритъ передъ изумленными зрителями. Столько въ этой классической фигурѣ глубины и, такъ сказать, внутренняго движенія!

Въ Академіи Художествъ копируютъ Беато Анджелико *Снятіе со Креста и Страшный Судъ*. Первое произведеніе—алтарная икона, съ отдѣльными святыми по сторонамъ: ихъ копируютъ тоже въ отдѣльности каждаго—для продажи, и особенно архангела съ красными крыльями, тронутыми золотомъ. Кромѣ извѣстныхъ евангельскихъ лицъ, при снятіи со креста присутствуютъ и другія, взятыя художникомъ изъ позднѣйшихъ эпохъ. Опять встрѣчается та же аскетическая личность въ родѣ упомянутаго Іеронима; въ трогательномъ умиленіи, будто качая головою, смотритъ онъ на окровавленные гвозди и на терновый вѣнецъ, которые ему показываетъ какой-то молодой человѣкъ, держа то и другое въ рукахъ, и какъ бы говоря: «вотъ посмотри, что сдѣлали злодѣи-то!»

Замѣчу мимоходомъ два слова о томъ, какъ вообще изображалось снятіе со креста и положеніе во гробъ. Вопервыхъ, художники древнѣйшіе не забывали легенды о сохраненіи вѣнца Господня и гвоздей. Особенно хорошо воспользовался древнимъ преданіемъ Спинелло Аретино: въ то время, какъ Богородица съ другими лицами оплакиваютъ усопшаго Христа, снятаго уже со креста, позади виднѣются ангелы и держатъ въ рукахъ гвозди и другія орудія страстей. Далѣе, уже съ древнихъ временъ, оплакиваніе Христа, полагаемаго во гробъ, художники предоставляли на долю Богородицы и другимъ женщинамъ, и потомъ, чѣмъ изображенія позднѣе, тѣмъ сильнѣе въ нихъ преобладаетъ этотъ женскій элементъ.

соболѣзнованія, плача и безутѣшной скорби. Но художники древніе въ этомъ событіи умѣли уравновѣсить временную скорбь съ утѣшающею, вѣчною идеей о божественной жертвѣ и спасительномъ искупленіи. Лица, принимающія участіе въ снятіи со креста у Беато Анджелико, не всѣ погружены въ безотрадную скорбь. Иныя торжественны, молитвенно восторженны и какъ бы совершаютъ великое таинство.

Въ знаменитомъ *Страшномъ Судѣ* этого художника особенно хороша правая сторона отъ Спасителя, то-есть, праведники, воскресающіе и ведомые ангелами въ рай. Преимущественно копируютъ эту часть, а также и отдѣльные ея эпизоды, именно, какъ ангелы, соединившись рука съ рукою будто въ хороводѣ, увлекаютъ съ собою души праведныхъ по цвѣтущему саду въ рай. Съ такою же наивностью представлены ангелы въ изображеніи коронованія Богородицы, въ Уффици. Не должно забывать, что во времена Беато Анджелико однимъ изъ обычныхъ явленій были праздничныя представленія по улицамъ и площадямъ Флоренціи, преимущественно около собора Maria del Fiore, въ которыхъ главную роль играли дѣланые ангелы, а иногда живые ребята, наряжаемые ангелами. Вся Флоренція, и образованная и необразованная, собиралась на эти празднества, и принимала въ нихъ такое живѣйшее участіе, что знаменитѣйшій того времени архитекторъ и скульпторъ, Брунеллески, много положилъ труда на выдумываніе и сооруженіе машинъ для представленія облаковъ съ разными святыми и ангелами, летающими по воздуху и спускающимися на землю. Совершенно въ духѣ того времени и согласно съ обычаями Флоренціи, Беато Андже-

лико изобразилъ коронованіе Богородицы среди ангельскихъ ликовъ, на небесномъ пиру: одни ангелы играютъ на инструментахъ, другіе пляшутъ.

Сообщая, что въ настоящее время интересуетъ публику, я далекъ отъ мысли указывать на Беато Анджелико, какъ на образецъ для нашихъ иконописцевъ. Намъ, Русскимъ, можно только кое-чѣмъ отъ него позаимствоваться: онъ слишкомъ уже католикъ, слишкомъ монахъ доминиканскаго ордена. Я думаю, что русскій художникъ найдетъ себѣ больше пищи въ строгой школѣ Джіотто, въ школѣ болѣе христіанской вообще, чѣмъ католической, въ этой классической простотѣ композиціи, въ глубинѣ религіозной мысли и въ свободѣ истинно-христіанскаго воодушевленія, уже не скованнаго никакою рутиною старыхъ предписаній, и освѣженнаго веселымъ и свѣтлымъ взглядомъ на природу, изъ которой италіанское искусство уже въ XIV вѣкѣ умѣло такъ мастерски заимствовать красоту и выраженіе. Отъ Джіотто прямой переходъ къ Леонардо-да-Винчи, Микель-Анджело и Рафаэлю, черезъ Веркіо, Гирландайо и Перуджино.

Изъ произведеній религіознаго содержанія, въ Академіи Художествъ, копируются: Гирландайо—*Поклоненіе Пастырей*, Перуджино—*Положеніе во гробъ;* въ Уффици: Боттичелли—*Мадонна и Поклоненіе Волхвовъ*, Альбертинелли—*Цѣлованіе Елизаветы; Мадонны*—Рафаэля, Корреджіо, Сассоферрато и т. п; въ Питти: Перуджино—*Мадонна съ мышкомъ, Положеніе во гробъ,* Фра-Бартоломео—*Святые,* его же—*Положеніе во гробъ*, Андрея дель-Сарто—тотъ же сюжетъ и *Мадонна*, Рафаэля *Мадонны* и т. д.

Изъ сюжетовъ свѣтскихъ больше интересуютъ сюжеты

эротическаго содержанія, напр. въ Уффици: Тиціана—*Венера*, Караччи—*Вакханка*, Солимены—*Діана съ Нимфами*, между которыми одна оказалась, къ общему изумленію, въ интересномъ положеніи, и т. п. Но особенно въ большомъ ходу копіи съ портретовъ, которые сами съ себя писали знаменитые живописцы, и которыми наполнены двѣ большія залы въ Уффици. Больше другихъ расходятся въ продажѣ портреты: Рафаэля, Альбрехта Дюрера, Микель-Анджело, Перуджино, Тиціана, Рубенса, Рембрандта и особенно Леонардо да-Винчи. Странно, что къ этимъ великимъ именамъ живописцы присоединяютъ копіи съ портрета Карла Дольчи: онъ самъ и его изнѣженныя, сентиментальныя фигуры все еще въ модѣ, какъ и двадцать лѣтъ тому назадъ; но еще страннѣе было мнѣ видѣть, что и до сихъ поръ еще копируютъ Герарда-Делле-Нотти, который для того только и пишетъ фигуры, чтобъ освѣтить ихъ свѣчою, и котораго *Рождество*, съ такимъ же кокетливымъ освѣщеніемъ, больше походитъ на пародію съ знаменитой дрезденской картины Корреджіо. Кругомъ свѣтящагося младенца собрались какія-то ничего не выражающія фигуры и преглупо осклабляются, будто удивляясь какому-то театральному фокусу.

Уже школа Джіотто, постоянно преслѣдуя свою задачу изучать природу и ей подражать, любила портреты современниковъ, но обыкновенно вставляла ихъ въ свои религіозныя и символическія композиціи, такъ что эти личности, будто тѣни въ загробныхъ царствахъ *Божественной Комедіи*, волею-неволею подчинялись общему строю господствующей идеи цѣлой композиціи: это праведники или грѣшники, которые спасаются отъ

треволненій міра сего, или гибнутъ въ суетѣ и порокѣ, или же въ благоговѣніи присутствуютъ при священныхъ событіяхъ. Время Козьмы Медичиса, такъ богатое столкновеніемъ характеровъ и страстей, въ непрестанной борьбѣ между тогдашними знаменитыми фамиліями, и въ благородномъ соревнованіи политиковъ, ученыхъ и художниковъ дѣйствовать на пользу отечества и на процвѣтаніе наукъ и искусствъ—это время составляетъ главную эпоху въ развитіи личностей во Флоренціи и во всей Италіи. Какъ воспоминанія эпохи остались названія улицъ Флоренціи, съ именами Пандольфини, Альбицци, Барди и другихъ знаменитыхъ людей, такъ краснорѣчиво и умно описанныхъ ихъ современникомъ Веспасіаномъ Бистиччи. Именно изъ этой-то эпохи вышло новое, молодое поколѣніе энергическихъ художниковъ. Это были уже учителя Леонардо да-Винчи, Микель Анджело и Рафаеля. Андрей Вероккіо уже такъ много заботится объ индивидуальности, что въ своихъ святыхъ жертвуетъ изяществомъ для портрета. Доминикъ Гирландайо, въ церкви Maria Novella, въ толпѣ лицъ, окружающихъ Евангельскія событія изъ житія Іоанна Крестителя, писалъ портреты Анджело Полиціана, Ландини, Джиневры Бенчи и другихъ своихъ современниковъ. Но только къ концу XV и въ началѣ XVI-го вѣка, вполнѣ созрѣла мысль о художественномъ самосознаніи, и отлично выразилась въ портретахъ, которые сами съ себя писали живописцы. Раньше этой эпохи нѣтъ портретовъ въ двухъ залахъ Уффици.

Если вообще портретъ великаго человѣка много способствуетъ къ изученію его характера, его обычнаго расположенія духа и вообще всей его личности,

опредѣляемой историческою его дѣятельностью и оставшимися послѣ него писменными документами, то тѣмъ болѣе значенія имѣетъ портретъ живописца, писанный имъ самимъ; кромѣ психологическаго характера вообще, тутъ вы можете прослѣдить художественный стиль живописца, можете уловить его точку зрѣнія на природу и даже господствующую идею всѣхъ его произведеній, по скольку онъ освѣтилъ ею свое собственное изображеніе. Потому-то эти залы съ портретами живописцевъ, можно назвать самымъ лучшимъ комментаріемъ къ жизнеописаніямъ художниковъ Вазари.

Посмотрите на этого несравненнаго старика съ длинною и богатою, сѣдою бородой: передъ его красотою, несокрушимою лѣтами, блѣднѣетъ всякая юношеская красота; присмотритесь къ небесному спокойствію его лица, на которомъ мудрость философа и тонкость изслѣдователя гармонически слились съ нѣжностью артиста и съ привѣтливостью Флорентійца; вглядитесь въ это ясное чело, по которому такъ много прошло мыслей и ни одна не оставила глубокой морщины, и потомъ откройте Вазари, и читайте, что онъ говоритъ объ этомъ человѣкѣ: «Величайшіе дары иногда нисходятъ въ тѣла человѣческія подъ вліяніями небесными, то путемъ естественнымъ, то сверхъестественнымъ. Но когда видишь, въ какой полнотѣ и совершенствѣ въ одной личности совокупились красота, грація и всякая добродѣтель, такъ что, куда бы такая личность ни обратилась, всякое движеніе ея божественно, и далеко позади себя оставляетъ она всѣхъ другихъ; то познай, что она получила эти щедроты отъ Самого Господа, безъ всякаго содѣйствія искусства человѣческаго. Все

это видѣли люди въ *Леонардо да-Винчи.* Никогда довольно не могли нахвалиться красотою всей его фигуры, грація его была безконечна въ каждомъ его движеніи; и такова была его доблесть, что на какія бы трудности онъ ни обращалъ свой умъ, все разрѣшалъ онъ съ необыкновенною легкостью. Великая была въ немъ сила, соединенная съ ловкостью. Былъ онъ всегда бодръ и великодушенъ, и слава о немъ такъ распространилась, что не только слыла при его жизни, но и тѣмъ больше по смерти его она возрасла между потомствомъ.»

А этотъ нѣжный до прозрачности юноша, котораго тонкій профиль очеркнутъ будто лучемъ самого солнца? Эта въ высшей степени подвижная и деликатная натура, будто вся сотканная изъ гармоническихъ аккордовъ; этотъ идеалъ вѣчной, нестарѣющей юности; этотъ прекрасный современникъ всѣмъ вѣкамъ, въ которомъ и теперь вы узнаете что̀-то знакомое, не чуждое всѣмъ интересамъ вашей современности: кто же это можетъ быть, если не самъ Рафаэль, современникъ и согражданинъ всѣмъ вѣкамъ и народамъ?

Какъ ни противоположна эта вѣчно цвѣтущая юность суровости и мраку, которые наводитъ на душу другая личность изъ той же неистощимо-богатой эпохи, личность дряхлаго, исхудалаго старика, по самой наружности, обиженная и природою и людьми, отмѣченная тяжелою печатью и судьбы и времени, изрытая морщинами, слѣдами думъ и страстей; но и въ ней много для насъ симпатическаго, много своего—въ этой ненасытимой пытливости ума, въ этой несокрушимой силѣ въ борьбѣ съ препятствіями, въ этой стойкости

воли, въ этой дерзости мысли, сремящейся проникнуть непроницаемое. Для XVI-го вѣка это былъ архитекторъ, скульпторъ, живописецъ и поэтъ Микель-Анджело; въ новѣйшее время вновь воплотился онъ въ Фаустѣ Гёте. Не народится ли онъ и опять, чтобъ разрядить своимъ геніемъ ту удушливую атмосферу, которая носится теперь надъ народами всей Европы, порождая тысячи темныхъ миражей?

Такимъ образомъ, портретъ Микель-Анджело можетъ интересовать и современную намъ публику, не только какъ старинная рѣдкость. Но, признаюсь, не мало удивился я, когда въ Питти увидѣлъ, что списываютъ копіи съ его картины, извѣстной по слабому, свѣтловатому и однообразному колориту. Это его, впрочемъ, знаменитыя, *Три Парки*. Кому же нужны теперь эти старыя пряхи, съ ихъ напрасною таинственностью, съ ихъ устарѣлыми секретами, которыми теперь и маленькаго мальчика не обманешь? Ужь не для конторы ли какого-нибудь англійскаго фабриканта списывается эта копія, чтобы глядѣло новое поколѣніе и удивлялось, какъ въ старину пряли, до изобрѣтенія бумаго-прядильныхъ машинъ? И что за тривіальная передѣлка язычекаго миѳа о богиняхъ судьбы въ этихъ трехъ старухахъ, изъ которыхъ одна прядетъ шерсть, другая рѣжетъ нитку, а третья широко разинула ротъ и пялитъ глаза?

Всякій разъ, когда я бывалъ въ Питти, въ недоумѣніи останавливался я передъ этою причудливою картиной, и слѣдилъ за кистью живописца, который писалъ съ нея копію; и чѣмъ больше старался я войти въ мысли художника и чѣмъ больше свыкался съ его произведеніемъ,

тѣмъ больше и больше расширялось передо мною значеніе этой картины. Сначала эти три старухи казались мнѣ только вѣдьмами, и я невольно улыбался наивной претензіи Микель-Анджело запугать суевѣрное воображеніе дѣтскими страшилами. Но когда я покороче познакомился съ этими пряхами и вошелъ въ ихъ нравы, то сталъ видѣть въ нихъ самыхъ обыкновенныхъ старухъ, только все мнѣ казалось, что онѣ не просто занимаются пряжею, но сверхъ того дѣлаютъ что̀-то поважнѣе. Та, которая прядетъ—воплощенная доброта; эта старушка, такая ласковая и привѣтливая, казалось мнѣ, умѣла бы отлично убаюкивать малыхъ дѣтей; она и побалуетъ, и уму-разуму научитъ, и разскажетъ чудесную сказку. Другая, что отрѣзываетъ у ней нитку—берется за это дѣло неопрометчиво, не кое-какъ, а осторожно, осмотрительно и разумно. Это самая опытная, самая умная старушка, какую только мнѣ привелось видѣть; и мудрость на лицѣ ея соединена съ добротою. Она дѣлаетъ вовсе не злое дѣло, однажды навсегда перерѣзывая выпряденную нить: она это дѣлаетъ потому, что такъ должно; потому что на землѣ не можетъ быть безконечной нитки, и рано ли, поздно ли, всему на землѣ есть конецъ. И какъ она опытна и привычна въ своей работѣ! Не одну тысячу нитей она перерѣзала, и ни разу не дрогнула у ней рука; потому что она хорошо знаетъ, что много и много тысячей нитокъ напрядетъ ей ея добрая сестра. Она умнѣе своей сестры и немножко построже ея; потому что надобно имѣть много благоразумія и осмотрительности, чтобы разрушать, потому что прошлаго не воротишь и отрубленную голову къ плечамъ не приставишь: тогда какъ прясть и

выводить длинныя нитки и весело и легко привычной рукѣ—только пряди знай и ни о чемъ не думай: дѣло само идетъ впередъ, тяжелое отъ нитокъ веретено само вытягиваетъ струю шерсти и даетъ подспорье пряхѣ. И казались мнѣ обѣ эти Парки Микель-Анджело уже не миѳическими и символическими призраками, а премилыми старушками, отличными нянюками. Точно будто онѣ сѣдятъ при колыбелкѣ дитяти: одна припѣваетъ колыбельную пѣсню и качаетъ колыбель, а другая призадумалась, не попричилось ли что̀ недоброе съ милымъ ребенкомъ. Но вотъ онъ серіозно захворалъ: обѣ онѣ усердно съ нимъ нянчаются, любовно ему прислуживаютъ и его лелѣютъ, и покоятъ; наконецъ, и судьба пришла, ребенокъ на вѣки закатываетъ свои маленькіе глазки, и обѣ онѣ, эти прекрасныя старушки, одна глубокомысленно, другая симпатично, смотрятъ на этотъ увядшій цвѣточекъ, обѣ онѣ, чуждыя жизни по старости своихъ лѣтъ, чуждыя и боязни смерти, съ которою онѣ такъ спознались, видя ея ежедневную жатву. Обѣ эти Парки казались мнѣ самыми лучшими портретами тѣхъ старухъ-сказочницъ, которыхъ безцѣнные разсказы въ теченіе столѣтій и забавляютъ и поучаютъ нараждающееся человѣчество. Третья Парка, что̀ позади, въ тѣни—натура болѣе слабая. Столѣтняя старость не научила ее самовоздержанію и тому торжественному спокойствію, съ какимъ ведутъ свое дѣло двѣ другія ея сестры. Она не годится въ спокойныя разскащицы сказокъ. Она не умѣетъ ни убаюкать ребенка, ни даже осмотрительно, не съ-горяча, перерѣзать простую нитку. Вотъ и теперь она, Богъ знаетъ отчего, выходитъ изъ себя, и ужасается, и трепещетъ, и

широко пялитъ глаза и разѣваетъ ротъ. Будто не знаетъ она, какъ бабы прядутъ ленъ, и какъ каждый день рвутъ онѣ нитки безъ толку и сдуру; тогда какъ ея мудрая сестра осторожно и благоговѣйно прикасается ножницами къ вѣчной работѣ своей вселюбящей сестры; потому что ей дорога и мила работа этой сестры, и такъ тонки и нѣжны ея нити, что жаль безъ крайней нужды ихъ рѣзать.

ШЕСТИСОТЛѢТНІЙ ЮБИЛЕЙ ДНЯ РОЖДЕНІЯ

ДАНТА АЛЛИГІЕРИ.

Задолго до знаменитой конвенціи 15-го сентября, волнующей теперь умы всей Европы, и независимо отъ всякихъ дипломатическихъ комбинацій, общественное мнѣніе въ Италіи подготовляло себя къ тому рѣшительному моменту, въ которомъ эта страна находится въ настоящее время; только предполагаемое движеніе откладывалось до мая мѣсяца будущаго 1865 года. Центромъ этого общественнаго движенія была выбрана Флоренція, а поводомъ—шестисотлѣтній юбилей Данта, имѣющій быть въ будущемъ маѣ. Къ этому сроку предполагалось сдѣлать Флоренцію сборнымъ пунктомъ всѣхъ восторженныхъ патріотическихъ головъ Италіи, и въ то же время, по разнымъ городамъ Апеннинскаго полуострова, поднять знамена единенія цѣлой, нераздѣльной Италіи. Никто теперь не можетъ сказать навѣрное, ускорится ли срокъ кризиса, вслѣдствіе уже наступившихъ дипломатическихъ волненій; но, безъ сомнѣнія, осуществленію его придаетъ много надежды

имѣющее скоро воспослѣдовать перенесеніе столицы Итальянскаго королевства изъ Турина во Флоренцію: и сколько бы ни ошиблись въ своихъ разсчетахъ самые горячіе изъ итальянскихъ патріотовъ, все же это событіе можетъ способствовать юбилею, придавъ ему бо́льшую торжественность и собравъ во Флоренцію болѣе многочисленныя и разнообразныя массы народа.

По врожденной живости и самой тонкой впечатлительности, Италіанецъ всякое явленіе жизни принимаетъ нераздѣльно, всѣми способностями души. У него мысль дѣйствуетъ не на одну только голову, но тотчасъ же ударяетъ въ сердце, волнуетъ кровь и даетъ пищу воображенію. Съ тою же быстротой и легкостью переводитъ онъ для себя игру фантазіи на языкъ здраваго смысла, поэтическое увлеченіе низводитъ до практической дѣйствительности. Въ поэтѣ видитъ онъ и философа, и политика; и своихъ политическихъ героевъ окружаетъ ореоломъ поэзіи. Въ его минутныхъ увлеченіяхъ непреложные законы времени останавливаются въ своихъ дѣйствіяхъ, и онъ такъ же легко переносится за шестьсотъ лѣтъ въ прошедшее, какъ вдвигаетъ въ свое настоящее интересы своей далекой старины. И его воображенію помогаетъ вся художественная обстановка его жизни, сложившаяся изъ цѣлаго ряда вѣковыхъ преданій, которыя словно получили право вѣчности въ монументальныхъ украшеніяхъ церквей, улицъ, площадей, въ этихъ дворцахъ, въ которыхъ нѣкогда укрѣплялись Гвельфы и Гибеллины и вели между собою ожесточенныя войны,—въ этихъ прекрасныхъ статуяхъ, изображающихъ великихъ итальянскихъ людей всѣхъ временъ. Памятники прошедшаго имѣютъ для него не

только смыслъ преданія, но и насущный элементъ его текущей, будничной жизни, въ которую цѣликомъ врывается все ея прошедшее. На ковровой фабрикѣ близъ храма Св. Креста во Флоренціи, въ громадномъ каменномъ сараѣ работаютъ на своихъ станкахъ десятки мастеровъ, а передъ ними цѣлая стѣна, аршинъ въ сорокъ вышины, украшена фресками Джіотто или, по крайней мѣрѣ, лучшими изъ его учениковъ XIV вѣка. Это была когда-то монастырская трапеза, а теперь стала фабрикой, и смышленый работникъ, на минуту бросая свое тканье, объясняетъ толпѣ странствующихъ Англичанъ, гдѣ который Апостолъ сидитъ въ изображеніи Тайной Вечери, и какія лица и событія писаны тамъ на верху надъ Вечерею, по сторонамъ колоссальнаго Распятія.

Изъ всего неистощимо-богатаго прошедшаго самое любезное, самое популярное и во всѣ вѣка современное и близкое для Италіанцевъ имя—это имя великаго творца *священной поэмы*, какъ они называютъ Божественную Комедію. Пользуясь мѣткимъ выраженіемъ самого Данта, они съ благоговѣніемъ признаютъ, что *небо и земля наложили на нее свою руку;* потому, послѣ Библіи, это первая для нихъ книга, это *патріотическая* библія для итальянскаго народа, книга его *печалей и надеждъ*, святой завѣтъ великаго генія потомству. Дантъ—это самое высшее и самое чистѣйшее проявленіе духа даровитой націи, независимое отъ случайностей времени и исторіи. Онъ для Италіанцевъ не только идеалъ патріота, философа и политика, но и вѣщій предсказатель, за шестьсотъ лѣтъ предвозвѣстившій о великихъ событіяхъ, только въ настоящее

время въ Италіи совершающихся. Какъ Италіанцы всѣхъ вѣковъ, какъ Италіанцы недавняго времени, Дантъ, въ своемъ пророческомъ видѣніи, оплакивалъ рабство Италіи, проклиналъ опутывающія ее цѣпи, призывалъ разрозненныя ея силы къ единенію, чтобъ они свергли съ себя чужеземное иго, и чтобы наконецъ *Римская Волчиха* издохла въ когтяхъ борзаго *Пса*, спущеннаго на нее съ сѣвера Италіи. Онъ завѣщалъ своимъ потомкамъ низложить свѣтскую власть римскихъ первосвященниковъ и не ввѣряться вмѣшательству Французовъ въ дѣла Италіи, и наконецъ предсказалъ этой несчастной странѣ, *жилищу печали*—по его выраженію, свѣтлую будущность братскаго единенія, котораго начало Италіанцы видятъ въ текущей современности.

Такимъ образомъ, по убѣжденію Италіанцевъ, въ священной поэмѣ Италія сознаетъ себя и сама себѣ удивляется. Данта они ставятъ вмѣстѣ и наравнѣ съ Гомеромъ и Шекспиромъ, но даютъ ему первенство въ неотразимой силѣ его вліянія на политическое возрожденіе отечества *.

Патріотическое чествованье, которымъ окружаютъ творца Божественной Комедіи, соединяется въ убѣжденіяхъ Италіанцевъ съ мыслію о неоспоримомъ первенствѣ Данта передъ прочими поэтами въ исторіи просвѣщенія всей Европы. Свою Италію полагаютъ они первою въ мірѣ страной по цивилизаціи, а Данта—отцомъ новаго европейскаго просвѣщенія, поэтомъ не одной своей родины, но всѣхъ націй, которыя *вѣрятъ въ Бога и въ прогрессъ человѣческій*.

* Подробное развитіе всѣхъ этихъ мыслей смотр. въ Giornale del Centenario di Dante Allighieri, стр. 20. 21. 23. 29. 63. 70. 77. 137. 144 и мн. др.

Патріотическія увлеченія, подкрѣпляемыя самымъ восторженнымъ чествованіемъ Данта, въ послѣднее время болѣе и болѣе стали оказывать свое дѣйствіе на публику черезъ профессоровъ съ каѳедръ, учреждаемыхъ во многихъ городахъ Италіи съ спеціальнымъ назначеніемъ объясненія Божественной Комедіи.

Въ 1860 году въ Флорентинскомъ Институтѣ, въ началѣ своихъ лекцій объ этомъ предметѣ, г. Джуліани, между прочимъ, съ свойственною Италіанцамъ наивною восторженностью, исповѣдовался передъ своими слушателями, что «три вида любви въ немъ слиты въ одно, чѣмъ управляется его жизнь: любовь къ истинѣ, любовь къ Италіи и любовь къ Данту, котораго онъ послѣ Господа Бога почитаетъ своимъ величайшимъ благодѣтелемъ».

Оканчивая же лекціи о Дантѣ въ іюлѣ 1863 г., онъ даетъ своей любви къ Данту и своему патріотизму болѣе опредѣленную политическую тенденцію, мечтая о срокѣ Дантовскаго юбилея, какъ о великой катастрофѣ, которая должна устроить дѣла въ Венеціи и Римѣ въ пользу единства Италіанскаго королевства. «Ни одинъ народъ не можетъ похвалиться, чтобъ онъ такъ блистательно началъ свою цивилизацію, какъ Италія въ Дантѣ, и также ни одинъ народъ не можетъ похвалиться, чтобъ онъ получилъ столько признательности отъ другихъ націй, какъ Италія за своего Данта,—Италія, которая, увы! хотя бы въ 1865 г., собравъ воедино всѣ свои провинціи, возникла бодрая и гордая, чтобы посвятить Данту достойный его памятникъ, въ предвѣстіе счастливой и желанной свободы народовъ. Пусть же успокоятся возмущенныя воды Адидже и Тибра, если будетъ миръ

всему міру», то есть, когда Верона и другіе города Венеціанской области низвергнутъ съ себя австрійское иго, а Римъ освободится отъ свѣтской власти папъ *.

Еще опредѣлительнѣе онъ выражается въ другомъ мѣстѣ, когда, говоря о предстоящемъ юбилеѣ Данта, онъ по обычаю витіеватыхъ импровизаторовъ своей родины, перерываетъ свои сладкія мечтанія неожиданнымъ вопросомъ: «Но куда увлеклись мои мысли? Венеція, могущественнѣйшая Венеція, простирая свои окованныя руки, умоляетъ и плачетъ... Состраданіе и правосудіе требуютъ—освободить Италію, и потомъ въ тріумфѣ прославить ея поэта». Такъ говорилъ восторженный комментаторъ Данта еще въ 1861 г., и въ движеніи умовъ въ Италіи и во всей современной политикѣ ему чуялось близкое, желанное возрожденіе Италіи, для которой онъ предсказывалъ наступленіе *по истинѣ Дантовскаго вѣка.* **.

Когда говорятъ о Дантѣ, обыкновенно припоминаютъ его громкую славу, какъ богослова, котораго священную поэму другіе богословы въ XIV и XV столѣтіяхъ объясняли въ церквахъ съ каѳедры; но забываютъ другую не менѣе важную сторону его дѣятельности, какъ патріота и лица политическаго, поплатившагося за свои убѣжденія и за свою любовь къ родинѣ ссылкой. Система ссылки, или изгнанія изъ роднаго мѣста, была господствующимъ наказаніемъ во всѣхъ городахъ Италіи до позднѣйшаго времени, и особенно во Флоренціи, въ которой не избѣжали этой судьбы члены фамиліи даже

* Giorn. del Centen. di Dante, стр. 29. 65. 72. 148.

** Giambattista Giuliani, Metodo di commentare la Commedia di Dante Allighieri. Стр. 144 и 145.

самихъ Медичисовъ. Многіе изъ флорентійскихъ изгнанниковъ, такъ же какъ Дантъ, проводили время своей ссылки въ сѣверныхъ городахъ, именно въ Падуѣ и Веронѣ, гдѣ этотъ поэтъ оставилъ по себѣ столько славныхъ воспоминаній. Одинаковость судьбы и одинаковыя отношенія къ прекрасной и знаменитой, но неблагодарной, завистливой и капризной роднѣ, постоянно раздираемой партіями, невольно приводили на умъ изгоняемымъ потомкамъ мысль о ихъ предшественникѣ, флорентійскомъ изгнанникѣ, и роднили ихъ между собою и въ общемъ горѣ, и въ общей ненависти. Понятно, почему и въ наше время, когда для Италіи стали не въ терпежъ австрійское господство и безсмысленная свѣтская власть папъ, безпокойные умы и горячіе патріоты съ особеннымъ воодушевленіемъ принимались за Данта. Одинъ изъ такихъ умовъ, народный трибунъ Тамассео, бывшій въ 1848 г. министромъ временнаго правительства Венеціанской республики, передъ тѣмъ изучалъ Данта, издавъ его поэму съ комментаріями, а также собиралъ народныя пѣсни, странствуя по маленькимъ мѣстечкамъ и по хижинамъ Италіи, и толкуя съ простонародьемъ о своихъ завѣтныхъ убѣжденіяхъ. Другой, не менѣе энергическій агитаторъ, по имени Мальпика, во время самаго тяжелаго гнета австрійскаго преобладанія, въ Неаполѣ, отъ 1838 по 1843 г., тайно отъ неаполитанской полиціи, въ залахъ одного частнаго лица, собиралъ многочисленныхъ слушателей около своей каѳедры, съ которой объяснялъ Данта. Вотъ какъ воспоминаетъ теперь объ этихъ лекціяхъ одинъ изъ ревностныхъ слушателей Мальпики, врачъ по своей спеціальности: «Эта школа воспитала въ юношествѣ

благородныя патріотическія чувства и любовь къ истинной литературѣ итальянской; и теперь, когда не существуетъ уже инквизиція, и тюрьма не грозитъ всякому литератору, можно сказать, что, несмотря на всевозможныя препятствія, постоянно встрѣчавшія тогда людей мыслящихъ, и къ стыду неусыпныхъ заботъ тогдашней звѣрской полиціи, избранный кружокъ школы профессора Мальпики, изученіемъ жизни и произведеній великихъ Италіанцевъ, приготовлялъ себя къ великому дѣлу возрожденія и единенія нашего общаго отечества, къ чему тогда такъ стремились, и что̀ теперь во-очію совершается. Всѣ литераторы, посѣщавшіе тогда школу Мальпики, и Италіанцы и чужестранцы, оставались въ изумленіи—какъ я самъ былъ тому свидѣтелемъ—столько же передъ силой литературныхъ дарованій профессора, сколько и передъ смѣлостію выраженія его мыслей въ такомъ городѣ, гдѣ кишѣли тысячи шпіоновъ, чтобы донести, и столько же полицейскихъ, чтобъ арестовать.» *

Со времени освобожденія городовъ Италіи отъ чуждаго ига, повсюду на каѳедрахъ университетовъ, институтовъ и гимназій раздались комментаріи на Данта, переставшіе уже быть запрещеннымъ плодомъ. Въ этихъ комментаріяхъ, какъ и прежде, главнѣйшимъ образомъ сообщалось много дѣльнаго, прямо относящагося къ предмету, но многое примѣшивалось и злобы дня изъ текущихъ интересовъ общественныхъ и политическихъ; потому что Италіанцы еще больше, нежели Французы, наклонны популяризировать всякое знаніе, сопоставлять всякую отвлеченность съ текущею дѣйствительностью,—и тѣмъ

* Giornale del Centen. di Dante, стр. 178.

больше простору ихъ фантазіи и страстямъ давалъ Дантъ, котораго они готовы признать почти своимъ современникомъ: чему спссобствуетъ сверхъ того и самая сущность дѣла, вопервыхъ потому, что Италія временъ Данта въ своемъ развитіи настолько была выше всѣхъ прочихъ націй, что во многомъ можетъ удовлетворить понятіямъ и вкусамъ нашего времени, и вовторыхъ, жалкое политическое состояніе новой Италіи въ общихъ чертахъ сходствовало съ Италіей временъ Данта, такъ что, дѣйствительно, и теперь еще не совсѣмъ сокрушены тѣ враги Италіи, которыхъ проклинаетъ великій Флорентинецъ. И теперь, какъ тогда, та же симонія, та же продажа Даровъ Духа Святаго въ Римѣ; и теперь, какъ тогда, то же покровительство Франціи престолу римскихъ первосвященниковъ; и теперь, какъ тогда, тѣ же Гвельфы и Гибеллины, только подъ другими именами—партіи клерикальной и партіи Виктора-Эммануила.

Принимая во вниманіе исторію Италіи и ея современное политическое положеніе, и присовокупляя къ тому необыкновенно подвижную натуру жителей этой страны и безпримѣрную способность увлекаться, слѣдуетъ до извѣстной степени извинять излишнюю горячность италіанскихъ комментаторовъ Данта. Въ послѣднее время въ технологическомъ институтѣ въ Форли профессоръ Дзаули Сайани, объясняя своимъ слушателямъ Божественную Комедію, съ особенною энергіей и съ страстнымъ увлеченіемъ громилъ свѣтскую власть папъ, называя ее именно тою самою симоніей, которую Дантъ караетъ огненными муками въ своемъ аду *. Эти выходки,

* Ibid. стр. 54—56.

впрочемъ, нарушающія спокойное теченіе преподаванія, имѣютъ смыслъ въ странѣ, въ которой ведется сильная политическая интрига противъ короля, защитника свободы своего государства, интрига, главными дѣятелями которой монахи и значительная часть духовенства, до того враждебнаго интересамъ страны, что очень часто духовники, приходя къ постелѣ умирающаго, для напутствованія его Св. Дарами, сначала требуютъ, чтобъ онъ отрекся отъ присяги, данной Виктору-Эммануилу, и въ противномъ случаѣ умирающему отказываютъ въ религіозномъ напутствованіи. И въ то время, какъ одни комментаторы Данта объясняютъ его въ пользу освобожденной и освобождающейся Италіи, другіе—сторонники Австріи и папы—вмѣняютъ себѣ въ обязанность очищать эти комментаріи отъ враждебныхъ ихъ партіи увлеченій, и толкуютъ Данта въ свою пользу. Такое изданіе, въ виду наступающаго юбилея, изготовилъ въ Веронѣ одинъ священникъ, и распространяется оно въ публикѣ при содѣйствіи тамошняго епископа *.

Послѣ всего сказаннаго, нужно ли распространяться о томъ, какою громадною популярностью пользовался и доселѣ пользуется Дантъ между своими соотечественниками? Въ своей поэмѣ онъ затронулъ всѣ жизненные интересы Италіи и своего вѣка, и будто въ зеркалѣ отразилъ всѣ волненія партій, всѣ ихъ убѣжденія, боязни и надежды, и не только во Флоренціи, но и по всѣмъ областямъ и городамъ Апеннинскаго полуострова. Въ этихъ волненіяхъ принимали участіе не одни феодалы, но особенно городскія населенія, къ которымъ примыкали

* Ibid. стр. 171.

и сельскіе жители. Не было ни одной извѣстной фамиліи, которой представителей не внесъ бы Дантъ въ свою поэму; не прошло незамѣченнымъ у него ни одно хотя нѣсколько значительное событіе, отозвавшееся въ умахъ его современниковъ. Мѣтко характеризуетъ онъ города, урочища, памятники Италіи, и особенно сѣверной и средней, которыя онъ всѣ исходилъ пѣшкомъ. И доселѣ и тамъ и сямъ простолюдины показываютъ то домъ или келью, гдѣ онъ гостилъ во время своего изгнанія, то башню или гору, которыми онъ любовался, или о которыхъ упоминаетъ въ своей поэмѣ.

Въ недавнее время пущена была въ ходъ мысль о томъ, будто бы Дантъ никогда не пользовался популярностію въ Италіи, потому что онъ былъ не болѣе какъ богословъ, а богословіе не могло быть понятно и привлекательно народу. Это мнѣніе, пущенное поверхностными историками и плохими знатоками средне-вѣковой исторіи вообще и Италіи въ особенности, основывалось главнѣйшимъ образомъ на томъ фактѣ, что съ XIV уже вѣка Божественную Комедію стали комментировать по церквамъ, съ точки зрѣнія богословской, и что Дантъ почитался въ Италіи богословомъ даже до XVI в., когда Рафаэль въ своей Ватиканской фрескѣ Disputa помѣстилъ его между богословами. Но припомнимъ, какою популярностью пользовались такіе богословы, какъ Гуссъ, Савонарола, Лютеръ. Было время, и особенно въ Италіи, когда богословіе, низведенное для народа въ проповѣди, было самою насущною потребностью народа, и преимущественно во времена Данта, когда Доминиканцы боролись съ еретиками, а Францисканцы были друзьями всѣхъ неимущихъ и обремененныхъ.

Сверхъ того, богословіе Данта было въ духѣ убѣжденій Гусса, Савонаролы, даже самого Лютера, и для полнѣйшей популярности великаго Флорентинца, какъ богослова, не доставало только блистательной санкціи сожженія на кострѣ.

Но, говоря объ Италіи, классической странѣ художества, надобно видѣть высшую степень популярности Данта въ его громадномъ вліяніи на искусство вообще, и въ особенности на живопись. Величайшій изъ художниковъ новаго міра, Джіотто, оставившій по себѣ школы почти по всѣмъ значительнымъ городамъ Италіи, былъ другомъ и единомышленникомъ Данта, такъ что историки искусства во многихъ произведеніяхъ этого живописца полагаютъ видѣть идеи и даже нѣкоторыя подробности Божественной Комедіи, и не подлежитъ ни малѣйшему сомнѣнію, что ученики Джіотто въ XIV вѣкѣ брали себѣ сюжеты изъ этой поэмы, какъ, напримѣръ, во фрескахъ Пизанскаго кладбища и въ Maria Novella во Флоренціи.

Сказаннаго почитаю достаточнымъ, чтобы понять всю важность великаго національнаго дѣла, соединяемаго въ умахъ всей Италіи съ имѣющимъ воспослѣдовать юбилеемъ Данта въ маѣ мѣсяцѣ слѣдующаго года.

По этому предмету 14-го ноября 1863 года состоялось слѣдующее постановленіе муниципальнаго совѣта города Флоренціи:

«Такъ какъ Дантъ Аллигіери, величайшій изъ поэтовъ христіанскаго міра и новой цивилизаціи, былъ Флорентинецъ;

«Такъ какъ первымъ доказательствомъ цивилизаціи служитъ чествованіе памяти тѣхъ людей, которые свой

умъ и свою жизнь приносили въ жертву на свидѣтельствованіе истины и на служеніе отечеству;

«Такъ какъ новыя времена, предреченныя великимъ поэтомъ, наступили, и, давая увѣренность италіанскому народу въ счастливой будущности, тѣмъ сильнѣе побуждаютъ насъ быть того достойными;

«Такъ какъ городъ Флоренція, обильный своею *вѣжливостію* (d' ogni gentilezza) и во времена великихъ невзгодъ отечества, ничѣмъ лучше не можетъ, какъ только великимъ актомъ относительно своего высочайшаго пѣвца, доказать, что не изсякли источники великой признательности къ нему въ италіанской семьѣ, и предъявить всему міру, что вмѣстѣ съ Дантомъ возросли въ ней всѣ зародыши современной цивилизаціи;

«Такъ какъ голоса всѣхъ націй взываютъ, долгъ и честь требуютъ, и великодушная тѣнь божественнаго поэта вопіетъ объ исправленіи нѣкогда содѣяннаго:

«То флорентійскій муниципальный совѣтъ единогласно постановилъ торжественно праздновать во Флоренціи, въ маѣ мѣсяцѣ 1865 года, шестисотъ-лѣтній юбилей Данта Аллигіери».

Немедленно, по обнародованіи этого постановленія, какъ во Флоренціи, такъ и во многихъ другихъ городахъ Италіи, составились коммиссіи, съ спеціальною цѣлью озаботиться о приготовленіи къ Дантовскому юбилею. Муниципальные совѣты приняли въ этомъ дѣлѣ самое дѣятельное участіе и вступили въ сношенія. При коммиссіи флорентійской, какъ центральной, съ 10-го февраля текущаго 1864 года сталъ издаваться *Журналъ юбилея Данта Аллигіери*, гдѣ печатается все, касающееся этого предмета, всѣ дебаты коммиссій, сношенія

между итальянскими городами, проекты о подробностяхъ празднованія, наконецъ ученыя изслѣдованія о Дантѣ и его произведеніяхъ, комментаріи и библіографическіе указатели. Сверхъ того, для простаго народа, съ цѣлью приготовить его къ предстоящему національному празднованію, съ 1-го мая издается популярная газета, по полулистику каждое воскресенье, подъ названіемъ: *Дантовскій Праздникъ, воскресное чтеніе флорентійскаго народа*. Кромѣ извѣщеній о главнѣйшихъ приготовленіяхъ къ юбилею, эта газета содержитъ въ себѣ самое популярное изложеніе жизни Данта и Божественной Комедіи, его главнѣйшихъ политическихъ и патріотическихъ убѣжденій; извлеченія изъ хроникъ того времени, именно изъ Дино-Компаньи, анекдоты о Дантѣ и т. п. Каждый нумеръ стоитъ 3 чентезима, на наши деньги около копѣйки, и продается отдѣльно по улицамъ и площадямъ.

Сверхъ того, съ тою же цѣлью—подготовить простой народъ къ юбилею, наступающею зимой во Флоренціи предполагается открыть нѣсколько каѳедръ для популярнаго объясненія Данта.

Юбилей будетъ праздноваться въ теченіе нѣсколькихъ дней, и не въ одной только Флоренціи, но и въ другихъ городахъ, особенно въ сѣверной Италіи, гдѣ провелъ Дантъ бо̀льшее время ссылки, и гдѣ, наконецъ, умеръ, въ Равеннѣ, въ которой до сихъ поръ покоится его прахъ. Города не стѣсняются общею программой; напротивъ того, для бо̀льшаго торжества, поощряется самое разнообразное по разнымъ мѣстамъ празднованіе, какъ оно можетъ устроиться, согласно мѣстнымъ интересамъ и средствамъ.

Не надобно имѣть глубокихъ политическихъ соображеній, чтобы догадаться, что прежде всѣхъ на патріотическій призывъ Флоренціи откликнулись города Венеціанской области и итальянскаго Тироля, находящіеся подъ австрійскою властію. Сама Венеція должна была бороться съ нѣкоторыми препятствіями, чтобы въ приличной своему положенію формѣ присоединить свой голосъ къ обще-итальянскому дѣлу. Вообще въ австрійской Италіи, кажется, не допущена система Дантовскихъ коммиссій, а только разныя уже прежде составившіяся литературныя и художественныя общества, между прочимъ, впесли въ кругъ своихъ занятій и вопросъ о приготовленіи къ юбилею, какъ напримѣръ въ Тріестѣ извѣстное литературное общество *Минерва*. Даже славянскіе города, примыкающіе къ австрійской Италіи, напримѣръ Горица, заявляютъ свое дѣятельное участіе въ празднованіи, соединенномъ съ именемъ Данта. Особенно трогательно заявленіе маленькаго мѣстечка въ итальянскомъ Тиролѣ, именно Ривы, которая ставитъ мраморное изображеніе Данта, съ подписью внизу тѣхъ стиховъ изъ Божественной Комедіи, въ которыхъ поэтъ характеризуетъ окрестности этого мѣстечка.

И теперь, тамъ и сямъ по Италіи можно встрѣтить въ мѣстностяхъ, посѣщенныхъ Дантомъ, памятники съ надписями въ воспоминаніе такого событія, признаваемаго великимъ мѣстными жителями. Предстоящій юбилей дастъ случай возвести этотъ патріотическій обычай въ общую систему, и вся Италія покроется Дантовскими памятниками, какъ монументальнымъ выраженіемъ восторженной мысли о наступленіи *настоящаго* Дантовскаго вѣка.

Изъ городовъ австрійской Италіи особенное значеніе

имѣетъ для Падуи предполагаемое ко времени юбилея изготовленіе двухъ статуй, одной—Данта, а другой—Джіотто. Когда-то оба эти великіе Флорентинца въ одно и то же время посѣтили Падую, Дантъ, какъ изгнанникъ, а Джіотто съ своими учениками расписывалъ тогда церковь Madonna dell' Arena, воздвигнутую знаменитою того времени фамиліей Скровеньи. Думаютъ, что Джіотто въ своихъ фрескахъ, украшающихъ эту церковь, соображался съ совѣтами своего друга въ изображеніи нѣкоторыхъ подробностей Страшнаго Суда, а также Добродѣтелей и Пороковъ. Это было цвѣтущее время для просвѣщенія Падуи, считавшей тысячами слушателей въ своемъ университетѣ и не уступавшей ни одному изъ прочихъ итальянскихъ городовъ въ развитіи изящныхъ искусствъ, чему особенно способствовалъ Джіотто въ оставленныхъ тамъ по себѣ ученикахъ. Въ память прежняго величія въ Падуѣ устроена площадь, въ видѣ городскаго сада; посреди зеленый лугъ, а кругомъ тѣнистыя аллеи, и весь этотъ садъ изукрашенъ статуями, числомъ до 70 слишкомъ, изображающими знаменитыхъ Падуанцевъ, а также и иностранцевъ, оказавшихъ свои услуги этому городу. Въ настоящее время въ печальномъ, пустынномъ городѣ, тишину котораго нарушаетъ только звонъ колоколовъ со множества церквей, нѣкогда великолѣпно украшенныхъ, эти мраморныя знаменитости грустно смотрятъ кругомъ на безлюдную площадь и на бывшій нѣкогда монастырь Св. Юстины, и на это солдатское бѣлье и на аммуницію, развѣшанныя на веревкахъ вдоль прекрасныхъ стѣнъ и портиковъ монастыря, теперь превращеннаго Австрійцами въ какой-то цейгаузъ.

На этой-то площади, между Падуанскими знаменитостями, на самомъ видномъ мѣстѣ, будутъ воздвигнуты статуи Данта и Джіотто, въ сладостной надеждѣ, что они оживятъ, наконецъ, и этотъ садъ, и весь городъ. Особенное участіе въ этомъ патріотическомъ дѣлѣ принимаетъ маркизъ Сельватико, авторъ замѣчательныхъ монографій по исторіи итальянскаго искусства.

Что касается до празднованія юбилея въ самой Флоренціи, то вотъ главнѣйшія данныя, сообщенныя по этому предмету въ юбилейныхъ журналахъ по 10-е октября текущаго года. Въ этихъ данныхъ, какъ вообще во всѣхъ явленіяхъ жизни Италіанца, великое смѣшивается съ малымъ, строгое съ забавнымъ, естественное и необходимое съ фантастическимъ и несбыточнымъ, но все это вмѣстѣ составляетъ стройное цѣлое, все это волнуетъ и увлекаетъ, вмѣстѣ и раздражаетъ и возвышаетъ.

Кажется, общественное мнѣніе въ Италіи желаетъ дать юбилею вполнѣ серіозный, такъ сказать, монументальный характеръ, впрочемъ, не исключающій и увеселеній, которыя сами собою откроются, вслѣдствіе стеченія во Флоренцію разнородной публики.

«Было бы достойно Данта, чтобы празднество въ его воспоминаніе оставило по себѣ память,» —такъ выражается по этому предмету извѣстный агитаторъ Томассео; «чтобъ оно не погасло въ родѣ ракеты, и, какъ потѣшный огонь, не оставило по себѣ ничего кромѣ дыма. Разглагольствія академическихъ чтецовъ и развѣванье знаменъ, пиры и танцы—это пышность вульгарная; она дѣлаетъ смѣшными ученыя собранія; политическія празднества превращаются въ комедію, и

за напрасными издержками обыкновенно слѣдуютъ скандалезныя сплетни. Такъ чествовать суроваго и злополучнаго поэта, такъ вызывать его духъ въ настоящее— значило бы оскорблять его».

Прежде всего, чтобы дать юбилею значеніе не только національное, но и всемірное, положено пригласить на юбилей всѣ ученыя знаменитости Европы, способствовавшія своими трудами въ объясненіи или переводѣ Данта. При этомъ случаѣ въ особенномъ сочувствіи оказалась Италія къ Германіи, въ которой, кромѣ Витте, Бланка, Вегеле и другихъ, Италіанцы хорошо знаютъ и чтутъ литературныя заслуги Іоанна короля Саксонскаго. Для образца привожу начало посланія флорентійскаго провинціальнаго совѣта къ этому коронованному переводчику Данта: «Ваше Величество! У Данта были друзьями короли; въ васъ навсегда онъ нашелъ себѣ друга: и это дружество, которое вы поддерживаете съ такимъ благородствомъ, и въ которомъ выказались вы съ такимъ достоинствомъ, дѣлаетъ ваше имя наилюбезнѣйшимъ во всей Италіи, которая видитъ въ васъ такого нѣмецкаго короля, который любитъ ее, тогда какъ другіе хотятъ ее держать въ рабствѣ».

Для полнаго торжества юбилея особенно чувствовался одинъ существенный недостатокъ,—отсутствіе Дантова праха во Флоренціи, отсутствіе тѣмъ чувствительнѣйшее, что съ нимъ соединяется мысль о непримиренной съ своею родиной тѣни великаго Флорентинца, мысль о томъ, что онъ, умирая въ изгнаніи, можетъ быть и сѣтовалъ на свою Флоренцію и даже проклиналъ ее, между тѣмъ какъ изъ послѣднихъ пѣсенъ его Рая видно, что онъ не терялъ надежды воротиться къ себѣ

домой, гдѣ, наконецъ, его увѣнчаютъ лавровымъ вѣнкомъ его соотечественники въ томъ самомъ храмѣ Св. Іоанна, то есть, въ Баптистеріи, гдѣ онъ еще младенцемъ принялъ св. крещеніе. «Если случится, говоритъ онъ въ самомъ началѣ XXV пѣсни своего Рая, что священная поэма, на которую наложили свою руку небо и земля—отчего я исхудалъ во многіе годы,—если случится, что она побѣдитъ жестокость, прогнавшую меня изъ овчарни (т. е. Флоренціи), въ которой, какъ ягненокъ, я спалъ, нѣдругъ волкамъ, которые на меня ополчались; то хотя бы и съ инымъ уже голосомъ, и съ иными уже на головѣ волосами, я ворочусь, какъ поэтъ, и на источникѣ моего крещенія буду увѣнчанъ».

Вслѣдствіе этихъ данныхъ, составилась мысль о перенесеніи Дантова праха изъ Равенны во Флоренцію, чтобъ этимъ трогательнымъ актомъ примиренія и торжественною процессіей съ останками Данта отъ Равенны до Флоренціи открыть самый юбилей. Жаркіе поклонники Данта приходили въ умиленіе и восторгъ, воображая себѣ такую доселѣ небывалую процессію, повсюду по дорогѣ встрѣчаемую и привѣтствуемую народомъ. Этотъ проектъ впервые былъ высказанъ въ Брешіи въ 1863 г., профессоромъ Тамбурини, потомъ въ Пизѣ барономъ Бараттою, и уже послѣ сдѣлался предметомъ разсужденій флорентійской коммиссіи. Равенна съ своими византійскими базиликами готскихъ королей, съ своими мавзолеями Галлы Плацидіи и Ѳеодорика, сама Равенна, теперь запустѣлая и обезлюдѣвшая, есть не иное что, какъ удивительный мавзолей прошедшаго, и прахъ Данта въ ней погребенъ, будто въ пустынѣ. Потому предполагалось, взамѣнъ этихъ безцѣнныхъ останковъ, воздвигнуть

достойный великаго поэта монументъ, который послужилъ бы источникомъ населенія и процвѣтанія города, именно основать въ Равеннѣ Дантовскій университетъ.

14-го апрѣля текущаго года составилось слѣдующее постановленіе флорентійскаго муниципальнаго совѣта объ испрошеніи у жителей Равенны останковъ Данта:

«Такъ какъ долгъ потомковъ—искупить грѣхи своихъ предковъ, врачуя, сколько возможно, ихъ послѣдствія;

«Такъ какъ священный залогъ останковъ Данта Аллигіери въ Равеннѣ есть вмѣстѣ и свидѣтельство, и продолженіе недостойнаго изгнанія, претерпѣннаго величайшимъ изъ гражданъ;

«Такъ какъ городъ Флоренція, предпринимая праздновать шестисотъ-лѣтній юбилей, не можетъ воздержаться, чтобы не возобновить обѣта, уже и въ прежнія времена выражавшагося и доселѣ остающагося столь же живымъ во всѣхъ умахъ—уврачевать это продолжающееся слѣдствіе прадѣдовскаго грѣха:

«То общій совѣтъ постановилъ отправить въ городъ Равенну просьбу о снисканіи дозволенія водворить на родинѣ останки Данта, въ братственный даръ, чѣмъ болѣе для Равенны прискорбный, тѣмъ болѣе благородный, и вмѣстѣ съ тѣмъ предложить, чтобы на мѣстѣ, гдѣ эти останки были схоронены, была постановлена надпись, которая напоминала бы потомству о великодушіи равенномъ и о флорентійской признательности.»

Какъ напоминаютъ далекое время эти дипломатическія сношенія между городами Италіи! И какъ въ былое время, такъ и теперь, сколько въ нихъ характеристическаго! Каждый изъ городовъ, будто самостоятельная нація, успѣлъ, въ своемъ неистощимо-богатомъ прошед-

шемъ, выработать свою индивидуальность, сложился въ рѣзко очерченный характеръ, какъ монументъ искуснымъ рѣзцомъ вырѣзанный изъ мрамора. Много восторженности, много благородства въ Флорентинцахъ, но есть и доля самонадѣянности, чувства превосходства передъ другими городами Италіи, чувства, прикрываемаго прославленною флорентійскою вѣжливостію. Сверхъ того, они слишкомъ быстры, слишкомъ податливы на новизну, слишкомъ идутъ впередъ, и хотя опережаютъ другіе города Италіи, но по излишней живости бываютъ скоры въ осужденіи старины.

Нѣкоторыя изъ этихъ качествъ во всей яркости своей выступятъ, когда сравните постановленіе флорентійскаго совѣта съ отвѣтомъ муниципальнаго совѣта равеннскаго, отличающимся замѣчательною сдержанностью и строгостью, воспитанными въ пустынномъ городѣ среди византійскихъ храмовъ и классическихъ развалинъ.

Вотъ отвѣтъ Равенны, отъ 4-го мая 1864 года:

«Принимая въ уваженіе долгъ потомковъ—воздавать непрестанное и подобающее чествованіе дѣламъ, которыми прославились предки;

«Принимая въ уваженіе, что залогъ священныхъ останковъ Данта Аллигіери въ Равеннѣ не можетъ уже быть признаваемъ за продолженіе ссылки, по судьбамъ, къ благополучію измѣнившимся въ Италіи, и по закону, соединяющему крѣпкими узами всѣ города Италіи;

«Принимая въ уваженіе, что городъ Равенна, жаждущій присоединиться къ празднованію шестисотъ-лѣтняго юбилея Данта, не содѣйствовалъ бы надлежащимъ образомъ чествованію памяти великаго Италіанца, еслибы ввѣрилъ другому городу этотъ священный прахъ, который

былъ и навсегда пребудетъ предметомъ такого благоговѣнія и любви для гражданъ равеннскихъ:

«Муниципальный совѣтъ постановилъ отправить отъ имени города Равенны братственное слово муниципальному совѣту флорентійскому, съ изъявленіемъ своего сожалѣнія, что не можетъ исполнить просьбу.»

Оба эти оффиціальные документы, и флорентійскій и равеннскій, пребудутъ драгоцѣннымъ памятникомъ для исторіи цивилизаціи въ Италіи. Хотя дѣло остается въ прежнемъ видѣ, но вопросъ порѣшенъ уже навсегда. Прахъ Данта на вѣки останется въ Равеннѣ, какъ священный залогъ, нераздѣльно соединившій сѣверную Италію съ среднею.

Есть еще интимная связь Флоренціи съ другимъ сѣвернымъ городомъ, и притомъ съ такимъ городомъ, который все еще отторгнутъ отъ итальянскаго единства австрійскимъ захватомъ. Это Верона, превращенная теперь Австрійцами въ самую неприступную крѣпость, на разстояніи многихъ верстъ окруженная въ нѣсколько рядовъ батареями, редутами и другими воинскими хитростями, и по утесамъ и отлогостямъ горъ, и по равнинѣ, стелющейся между Тирольскими и Апеннинскими горами. Но всѣ эти внѣшнія преграды въ глазахъ Италіанцевъ ничтожны въ сравненіи съ тою нравственною силой, которая соединяетъ Верону самыми крѣпкими узами съ освобожденною Италіей.

Самые лучшіе годы своего изгнанія Дантъ провелъ въ Веронѣ у Кане Скалигера, которому даже посвятилъ свой Рай; когда онъ умеръ въ Равеннѣ, семейство его осталось въ Веронѣ, и потомъ, переходя изъ рода въ родъ, потомство великаго Флорентинца доселѣ сохра-

нилось въ этомъ городѣ въ фамиліи графовъ Сарего-Аллигіери. Чтобы предложить Данту въ его отдаленныхъ потомкахъ дань уваженія и любви, постановлено 14-го апрѣля текущаго года въ общемъ совѣтѣ флорентійской общины возвести фамилію графовъ Сарего-Аллигіери въ званіе флорентійскихъ патриціевъ.

Если могила и потомство Данта удалены отъ родины, то все же и во Флоренціи сохранились не меньше того дорогіе памятники, соединенные съ его личностью; во-первыхъ, его *прекрасный св. Іоаннъ* (bel San Giovanni), то есть, древній Баптистерій, въ которомъ Дантъ во младенчествѣ былъ крещенъ; и во-вторыхъ, домъ, въ которомъ онъ жилъ. Чтобы провѣрить мѣстное преданіе, была составлена особая коммиссія, по розыскамъ которой оказалось, что домъ на маленькой площадкѣ Св. Мартина, нынѣ принадлежащій Людовику Манелли Галилеи, былъ, дѣйствительно, домомъ Данта Аллигіери.

Было предположеніе устроить къ юбилею въ этомъ домѣ Дантовскій музей, какъ существуетъ музей Микель-Анджело, тоже во Флоренціи, на улицѣ Гибеллиновъ, въ домѣ этого художника. Кромѣ этого постояннаго Дантовскаго музея, будетъ еще временная Дантовская выставка, о которой циркуляры разосланы по всему Итальянскому королевству, съ просьбой препроводить во Флоренцію къ юбилею изъ библіотекъ, музеевъ и изъ частныхъ собраній все, относящееся къ Данту, какъ-то: рукописи его произведеній, рѣдчайшія изданія, произведенія живописи и скульптуры и т. п.

Съ посѣтителей этой выставки будетъ взиматься плата, и на вырученную сумму будетъ сдѣланъ мечъ, который рѣшено поднести *отъ имени Данта Алли-*

гіери Виктору-Эммануилу, какъ тому самому il gran veltro (борзому псу), о которомъ предсказано въ *Божественной Комедіи*. Именно въ этихъ наивныхъ выраженіяхъ прописано въ постановленіи провинціальнаго совѣта флорентійскаго.* На изготовленіе меча объявленъ конкурсъ для состязанія потомковъ Бенвенуто Челлини.

Въ странѣ художественной для празднованья юбилея будутъ употреблены средства всѣхъ изящныхъ искусствъ. Прежде всего поэзія, въ которой представителемъ будетъ не кто иной, какъ самъ Дантъ. Изъ его поэмы сдѣлаютъ выборъ отрывковъ, болѣе удобныхъ для пѣнія, и притомъ содержанія политическаго, затрогивающаго современные интересы. Лучшіе композиторы изготовятъ къ стихамъ музыку, и въ теченіе юбилейныхъ дней повсюду будутъ они распѣваться: распоряженіе, какъ нельзя больше согласное съ характеромъ италіанскаго народа. Во время праздниковъ Италіанцы будутъ непремѣнно пѣть, потому что они поютъ всегда. Пусть же поютъ они Дантовы воспламеняющіе диѳирамбы.

Къ юбилею изготовляется медаль, на которой будетъ изображеніе Данта. Ее работаетъ самый знаменитый во Флоренціи скульпторъ Дюпре, или, какъ говорятъ Италіанцы, *Дупре*. Особенно много было сдѣлано разысканій для опредѣленія настоящаго портрета Дантова. Самымъ лучшимъ считается, какъ полагаютъ, писанный Джіоттомъ, въ капеллѣ древняго дворца флорентійскаго Подесты и Анціановъ. ** Дантъ представленъ въ моло-

* Jiorn. del Centen. di Dante, стр. 90.

** Palazzo del Podesta, degli Anziani. Такъ назывались назначаемые по выбору представители флорентійской республики. Иначе этотъ дворецъ именуется Bargello. Во времена герцоговъ въ немъ была городская тюрьма.

дыхъ годахъ, около 25-ти лѣтняго возраста; стоитъ между праведниками, въ изображеніи Страшнаго Суда. Другой портретъ, болѣе извѣстный въ публикѣ, находится въ флорентійскомъ соборѣ Madonna del Fiore: Дантъ въ красной тогѣ, съ лавровымъ вѣнкомъ на головѣ, въ одной рукѣ держитъ свою поэму, а другою показываетъ на изображенныя около него три загробныя царства, имъ воспѣтыя. Но это произведеніе позднѣйшее, второй половины XV вѣка. Третій изъ замѣчательнѣйшихъ портретовъ находится на миніатюрѣ одной рукописи Риккардіанской библіотеки, XV-XVI столѣтій. Эти портреты и многіе другіе, а также и изображенія Данта въ произведеніяхъ Рафаэля, послужили поводомъ къ полемикѣ между итальянскими учеными, которая и до сихъ поръ еще не прекратилась въ журналахъ. Иные бросаютъ тѣнь сомнѣнія на портретъ, приписываемый Джіотту, другіе предпочитаютъ изображенія у Рафаэля, въ томъ предположеніи, что этотъ великій мастеръ, имѣя у себя подъ руками настоящій портретъ Данта, умѣлъ воспроизвести характеръ поэта вѣрнѣе и глубже, нежели въ современныхъ Данту портретахъ, когда искусство было еще далеко на низшей степени развитія въ своихъ средствахъ.

Дюпре для своей медали за оригиналъ взялъ миніатюру Риккардіанской библіотеки.

Другой флорентійскій скульпторъ, Энрико Пацци, готовитъ къ юбилею изъ мрамора колоссальную статую Данта: въ широко-драпированной тогѣ, съ своею поэмой въ рукѣ, онъ медленно ступаетъ, будто входитъ въ родной городъ. По первоначальному этюду, предполагалось дать ему выраженіе грозное, съ которымъ онъ порицаетъ

несогласія и вражду между итальянскими городами. Но сама статуя производитъ болѣе спокойное впечатлѣніе, какъ изображеніе человѣка, примиреннаго съ людьми и съ судьбой. Это противорѣчіе, кажется, объясняется тѣмъ, что Пацци задумалъ свое произведеніе уже давно, когда Флоренція была еще подъ австрійскимъ правительствомъ. Тогда же, втайнѣ отъ правительства, составилась подписка, чтобы дать художнику средства для выполненія его этюда. Когда же, по освобожденіи Тосканы отъ чуждой власти, положено было праздновать юбилей Данту, тогда заказъ остался въ рукахъ Пацци. * Этимъ объясняется, почему на памятникъ Данта не было объявлено конкурса. Статуя будетъ постановлена на площади церкви Св. Креста, этого Пантеона итальянскихъ знаменитостей.

Къ тому же времени фасадъ этой церкви будетъ украшенъ барельефами, работы Дюпре. Надъ середними, главными вратами церкви постановится барельефъ, выражающій ту мысль, что спасительное дѣйствіе Св. Креста оказывается въ исторіи освобожденіемъ человѣчества отъ рабства; въ частности эта мысль примѣняется къ освобожденію Италіи отъ чужеземнаго ига. По обѣимъ сторонамъ явившагося на небѣ Креста собрались внизу, на землѣ, разныя историческія личности, способствовавшія распространенію въ человѣчествѣ идеи религіи и свободы. Между ними Карлъ Великій, маркграфиня Матильда, столь знаменитая и популярная въ исторіи Италіи, св. Францискъ, Дантъ. Тутъ же, въ толпѣ знаменитостей, и безвѣстный дикарь, опираясь на

* Ibid. стр. 181.

палицу, преклоняетъ колѣна предъ Св. Крестомъ. На небѣ съ обѣихъ сторонъ легко и граціозно парятъ ангелы, съ выраженіемъ преданности и молитвы. Внизу подъ самымъ Крестомъ, между обѣими группами историческихъ лицъ, сидитъ обнаженная фигура прекраснаго юноши. На рукахъ у него висятъ остатки разбитыхъ оковъ. Это рабъ, освобожденный во имя Креста. Только онъ одинъ еще не молится, въ этомъ торжественномъ собраніи молящихся, и на землѣ, и на небесахъ,—потому что онъ еще будто оторопѣлъ отъ внезапности великаго переворота въ своей судьбѣ: онъ въ изумленіи и восторгѣ; и еще другое лицо на минуту остановилось въ своей молитвѣ и устремило взоры на освобожденнаго раба: это Дантъ, который въ этомъ священномъ освобожденіи читаетъ судьбы Италіи.

Само собою разумѣется, что теперь еще не успѣла опредѣлиться программа всего юбилея. Собираются только проекты, обсуживаются, и нѣкоторые изъ нихъ утверждаются. Бо́льшая часть изъ нихъ касаются политики и науки, но иные имѣютъ своимъ предметомъ и общественныя удовольствія. Такъ, напримѣръ, предполагаютъ постановить на сценѣ Дантовскій балетъ, котораго сюжетъ будетъ заимствованъ изъ всѣхъ трехъ кантикъ *Божественной Комедіи*. Музыка для такого балета уже готова въ симфоніи, въ которой Пачини переложилъ въ музыкальные звуки всѣ ощущенія Данта, и ужасъ при видѣ адскихъ мукъ, и надежду, смягчающую страданія чистилища, и наконецъ райскія радости и торжество.

Нѣкоторые изъ проектовъ отличаются такою несбыточностью, что заслуживаютъ быть упомянуты развѣ

только ради характеристики итальянской натуры, для которой все кажется легко и возможно. Напримѣръ, одному чудаку пришло въ голову предложить свой проектъ—сломать не одну сотню домовъ, для того, чтобъ отъ дворца Строцци до улицы Гибеллиновъ проложить широкую улицу, назвавъ ее Дантовскою (Corso di Dante).

Гораздо существеннѣе и согласнѣе съ общимъ планомъ приготовленія, имѣющія предметомъ науку и литературу. Когда соберутся со всей Европы комментаторы и переводчики Данта, предполагается открыть ученыя засѣданія. Въ университетахъ будутъ основаны Дантовскія каѳедры. Студентамъ и слушателямъ университетовъ и другихъ учебныхъ заведеній объявлены конкурсы на темы по разнымъ наукамъ. Лучшія сочиненія удостоятся Дантовскихъ премій во время юбилея.

Наконецъ, къ юбилею готовится цѣлый рядъ изданій, посвященныхъ Данту. Кромѣ комментаріевъ и изслѣдованій, издаются тексты рукописей. Такъ монахи Бенедиктинскаго монастыря Монтекассинскаго издаютъ хранящуюся въ ихъ библіотекѣ рукопись Божественной Комедіи, XIV вѣка, свидѣтельствуя въ своей программѣ по этому предмету самое глубокое уваженіе къ Данту: «въ нашихъ мысляхъ,—такъ признаются они,—Дантъ и св. Бенедиктъ всегда представляются соединенными союзомъ взаимной симпатіи», а рукопись Божественной Комедіи сохраняютъ эти почтенные старцы въ своемъ архивѣ, «какъ святыню».

Самымъ интереснымъ литературнымъ явленіемъ, изготовляемымъ къ юбилею, будетъ Дантовскій сборникъ, для котораго монографіи пишутся всѣми лучшими уче-

ными и литераторами Италіи и спеціалистами не только по литературѣ, но и по другимъ наукамъ. Сборникъ имѣетъ предметомъ жизнь Данта, его произведенія и его вѣкъ. Авторы отдѣльныхъ монографій, имѣющихъ составить одно цѣлое, не стѣсняются какимъ-нибудь общимъ направленіемъ и не подчиняются общей редакціи; каждый является съ своимъ мнѣніемъ и своимъ направленіемъ, потому что, по ихъ убѣжденію, Дантъ такъ великъ и многостороненъ, что своимъ авторитетомъ приведетъ къ общему единству всѣ различія во мнѣніяхъ и взглядахъ *.

1864 г.

* Сборникъ этотъ вышелъ во Флоренціи въ 1865 г., подъ заглавіемъ: Dante e il suo Secolo.

ИЗЪ БУРГДОРФА.

1-го августа (19-го іюля) 1870 года.

Чтобы хотя немножко отдохнуть отъ тревогъ и сумятохи пограничнаго воюющимъ державамъ Базеля, мнѣ казалось, ничего лучше нельзя было придумать, какъ по дорогѣ изъ этого города въ Бернъ остановиться въ небольшомъ городкѣ Бургдорфѣ, расположенномъ въ долинѣ и по горнымъ террасамъ, на рѣкѣ Эммѣ, между Юрой и Бернскими Альпами. Поднимающіяся за облака стѣны Альпійскихъ горъ, думалось мнѣ, не разъ загораживали въ Швейцарію путь всякимъ моровымъ повѣтріямъ, опустошавшимъ остальную Европу; авось и это злое повѣтріе всеевропейской войны не успѣло еще возмутить спокойствіе промышленнаго, провинціальнаго городка, окруженнаго и благоденствующими фермами трудолюбивыхъ крестьянъ, и тѣмъ больше потому, что Швейцарія такъ рѣшительно объявила свой полнѣйшій нейтралитетъ. Но, увы! предположенія мои не оправдались и въ половину. Только что подъѣхали мы къ станціи, тотчасъ же почувствовали, что и этотъ мирный уголокъ Эммской

долины превратился въ военный станъ. На платформѣ —солдаты; рядомъ со станціей желѣзной дороги, въ рестораціяхъ и кофейняхъ изо всѣхъ оконъ мелькаютъ десятки военныхъ мундировъ; вездѣ въ городѣ тотъ же шумъ и гамъ, отъ котораго мы бѣжали изъ Базеля. Всѣ гостинницы (числомъ до семи) биткомъ набиты военными, обывательскіе дома—также; потому что постоянное населеніе Бургдорфа, доходящее до 4.500, вслѣдствіе передвиженія войскъ, вдругъ переполнилось наплывомъ больше 2.000 военныхъ, которыхъ надобно было и размѣстить по квартирамъ, и прокормить въ теченіе цѣлой недѣли, не говоря уже о малыхъ отрядахъ, которые ежедневно проходятъ черезъ городъ и разселяются по деревнямъ.

Насилу нашли мы двѣ комнаты въ гостинницѣ, гдѣ расположились постоемъ до 150 солдатъ и офицеровъ— цифра громадная для небольшой гостинницы провинціальнаго города. Тутъ же, въ самомъ большомъ изъ нумеровъ, помѣстился штабъ, постоянно охраняемый въ корридорѣ часовыми, которые смѣняются каждые два часа. Въ отдѣльныхъ нумерахъ размѣстились офицеры; въ сѣняхъ, въ широкихъ корридорахъ и въ разныхъ службахъ—солдаты; спятъ они всѣ на соломѣ, по полу, въ повалку. Въ нумерахъ съ ранняго до поздняго вечера шумъ и крикъ; на дворикѣ, во второмъ этажѣ, образуемомъ четвероугольникомъ зданія, подъ открытымъ небомъ, разставлены длинные столы, за которыми солдаты ѣдятъ и пьютъ пиво. Громъ барабановъ и военной музыки, еще оглушительнѣе чѣмъ въ Базелѣ, чуть не каждый часъ потрясаетъ высокія стѣны маленькаго городка, сосредоточеннаго на тѣсномъ пространствѣ

двухъ-трехъ улицъ, и особенно около нашей гостинницы, находящейся въ центрѣ города, на возвышеніи, между единственною въ городѣ церковью и стариннымъ замкомъ.

Но это еще не все. Это только внѣшняя, декоративная сторона военнаго положенія. Надобно было хоть немножко заглянуть въ домашніе интересы страны, чтобы взвѣсить всѣ потери, пожертвованія и бѣдствія, которыя успѣла уже внести съ собою эта несчастная война повсемѣстно даже въ такую страну, какъ Швейцарія, охраняемая и горами, и трактатами, и въ настоящее время—честнымъ нейтралитетомъ. Говорятъ, будто уже въ первую недѣлю по объявленіи войны, въ одну только недѣлю, Швейцаріи стоитъ ея войско до милліона франковъ.

Въ провинціи знакомство заводится легче, чѣмъ въ большихъ городахъ, и все узнается скорѣе. Отъ увеличенія населенія въ городѣ чуть не на половину, все въ немъ вздорожало, особенно провизія; пива почти не хватаетъ, такъ что его надобно разбавлять водою. Обязательность военной службы для каждаго швейцарскаго гражданина успѣла уже провести свой уровень по всему населенію Бургдорфа и его окрестностей. Куда ни обернешься, вездѣ только и слышишь, что о недочетахъ въ семействахъ и о неурядицѣ въ хозяйствѣ. Купецъ и фабрикантъ остался безъ своихъ старшихъ сыновей, которые были его правою рукой въ дѣлахъ: теперь они въ офицерахъ и командуютъ пограничными отрядами. Въ зажиточныхъ домахъ экипажи остались безъ лошадей и безъ кучера. Лошади пошли тоже въ военную службу вмѣстѣ съ своими хозяевами, а кучера взяли въ солдаты. Гостинница осталась безъ повара, потому что ему пришла очередь

смѣнить свой вертелъ на ружье, и охранять швейцарскія границы. Поденная работа вздорожала вдесятеро. Въ обыкновенное время, богатый крестьянинъ, держащій у себя на лѣто отъ 10 до 20 работниковъ и болѣе, платилъ каждому въ день какихъ-нибудь 40 сантимовъ; теперь приходится ему платить отъ полутора до двухъ франковъ. Но, какъ всегда и во всемъ, такъ и въ военное время, особенно плохо приходится бѣднякамъ, которые своими трудами день за день добываютъ пропитаніе для своихъ семействъ. И они, эти горемычные страдники, идутъ въ солдаты, оставляя женъ и дѣтей безъ куска хлѣба. Правда, теперь еще такихъ немного, потому что первый вызовъ въ военную службу касается самаго младшаго возраста, т.-е. до 28 лѣтъ, но все же и между этими семейныхъ бѣдняковъ такъ много, что общественная благотворительность по всей Швейцаріи должна была принять самыя рѣшительныя мѣры для обезпеченія ихъ безпомощныхъ семействъ. А если окажется нужнымъ второй и третій вызовъ, и когда пойдутъ охранять свою Швейцарію сорокалѣтніе отцы семействъ,—во сколько умножится голодное населеніе прекраснѣйшей въ мірѣ страны, сколько прольется неутѣшныхъ слезъ, сколько поднимется проклятій на головы тѣхъ, кто взялъ на себя пагубную отвѣтственность быть виновниками всеобщаго бѣдствія!

Дня черезъ три послѣ нашего пріѣзда защитники швейцарскаго нейтралитета оставили Бургдорфъ, и все въ этомъ мирномъ уголкѣ приняло свой прежній видъ: по прежнему, обычная тишина на улицахъ подъ тѣнистыми аркадами, на которыхъ построены дома, и въ переулкахъ, поднимающихся и спускающихся каменными

лѣстницами съ одной горной террасы на другую. Только въ кофейняхъ да ресторанахъ при гостинницахъ, и то по вечерамъ, собираются пріятельскіе кружки промышленныхъ гражданъ, чтобы за стаканомъ вина окончить свой трудовой день въ веселой бесѣдѣ, далекой отъ тонкостей современной политики, которыми переполнены передовыя статьи *Бернскаго Союза и Базельскихъ Извѣстій.*

Пребываніе въ Бургдорфѣ дало мнѣ случай короче познакомиться съ условіями внутренняго быта страны.

Столицы всѣ похожи одна на другую, и чтобъ узнать русскій бытъ, надобно изучать его не въ Петербургѣ, который больше похожъ на Берлинъ, чѣмъ на Москву, а въ какомъ-нибудь Керенскѣ или Волоколамскѣ.

Если страна пользуется настоящею цивилизаціей, то цивилизація, какъ кровь по жиламъ въ живомъ организмѣ, распространяется равномѣрно по всей странѣ. Мнѣ вздумалось по Бургдорфу составить себѣ нѣкоторое понятіе о томъ, какъ высока степень цивилизаціи въ провинціальномъ населеніи Швейцаріи, и я принялся изучать этотъ городокъ въ историческомъ, умственномъ, промышленномъ и вообще статистическомъ отношеніи, почерпая свѣдѣнія изъ немногихъ печатныхъ пособій, а больше изъ личныхъ сношеній съ мѣстными жителями.

Вотъ нѣкоторые результаты моихъ наблюденій, можетъ-быть не безъинтересные для нашихъ читателей, тѣмъ болѣе потому что объ этомъ городѣ, не посѣщаемомъ путешественниками, очень немногое можно найти и въ самыхъ обстоятельныхъ *Путеводителяхъ по Швейцаріи.*

Чтобы дать общее понятіе о значеніи Бургдорфа, достаточно будетъ привести слѣдующія статистическія данныя. На 4.500 душъ населенія, учащихся насчитывается до 1.000 дѣтей обоего пола: до 600 въ народной школѣ (Primarschule) и до 400 въ прогимназіи и въ женскомъ училищѣ. Въ городѣ двѣ больницы, одна городская, соединенная съ богадѣльнею, другая общественная, поменьше, только 25 кроватей; сверхъ того, сиротскій домъ, въ которомъ въ настоящее время находятъ себѣ пріютъ до 90 сиротъ. Дважды въ недѣлю выходитъ мѣстная газета, подъ названіемъ *Эмментальскаго Вѣстника*. Бургдорфъ считается первымъ городомъ въ Бернскомъ кантонѣ по промышленности и торговлѣ. Фабриканты бумажныхъ, льняныхъ и шерстяныхъ тканей и оптовые продавцы швейцарскаго сыра ведутъ заграничную торговлю почти со всѣми европейскими государствами. Такихъ богатыхъ промышленниковъ насчитываютъ до 50. Что же касается до сельскаго населенія Эмментальской долины, то оно хотя не владѣетъ большими участками земли, какъ и вообще въ Швейцаріи, но очень зажиточно. Кромѣ мѣстныхъ условій почвы, не столько каменистой, какъ въ сосѣдней долинѣ Ары, благоденствіе крестьянъ Бернскаго кантона много зависитъ отъ того, что принадлежащія имъ земли, по старинному закону, не дѣлятся между наслѣдниками, а достаются одному изъ сыновей, но не старшему, а младшему, на томъ основаніи, что старшіе сыновья еще при жизни отца успѣютъ себя обезпечить, тогда какъ младшій по большей части остается сиротою безпомощнымъ. Получивъ отцовъ домъ съ землею, онъ обязывается выдать извѣстный процентъ своимъ стар-

шимъ братьямъ. Случается, что младшій сынъ, наслѣдовавъ имѣніе своего отца, будучи въ дѣтскомъ возрастѣ, остается подъ опекою своего старшаго брата. Необыкновенное трудолюбіе и практическій навыкъ крестьяне соединяютъ съ образованностью, въ той мѣрѣ, сколько почерпаютъ ее въ народной школѣ и потомъ изъ чтенія мѣстной газеты, потому что по законамъ Швейцарскаго Союза всѣ крестьяне обязаны быть грамотными; а насколько они цѣнятъ хорошее обученіе, можно заключить изъ того, что, живя въ горахъ отдѣльными фермами, они не довольствуются близостью школы, но посылаютъ своихъ дѣтей въ лучшую, если она отстоитъ не очень далеко. Мнѣ случилось быть у одного крестьянина въ горахъ: сельская школа отъ него близехонько, тутъ же въ горахъ, но онъ посылаетъ своихъ дѣтей учиться въ Бургдорфъ, куда они должны ежедневно спускаться по утесамъ, что̀ бываетъ особенно затруднительно зимою, когда узкія тропинки покрыты сугробами снѣга.

Само собою разумѣется, что этотъ маленькій городокъ, въ которомъ великій педагогъ Песталоцци основалъ въ 1798 году свою знаменитую школу, особенно интересовалъ меня въ отношеніи педагогическомъ; но такъ какъ обученіе въ немъ подчинено общему положенію всего Бернскаго кантона и въ сущности не отличается отъ обученія въ прочихъ мѣстахъ Швейцаріи, за исключеніемъ католическаго населенія, менѣе развитаго, то объ этомъ предметѣ поговорю въ другой разъ, а теперь войду въ нѣкоторыя подробности о промышленности Бургдорфа и вообще Эммской долины, и о житьѣ-бытьѣ ея жителей.

Въ промышленности фабричной особенно заинтересовало меня производство полушерстяныхъ тканей самыхъ изящныхъ фасоновъ, и для мужской и дамской одежды. Эти ткани вырабатываются изъ такъ-называемой *искусственной* шерсти, которая дѣлается изъ всевозможнаго тряпья и лохмотьевъ въ соединеніи съ нитями настоящей шерсти. Лохмотья скупаются въ громадномъ количествѣ отовсюду, и изъ Франціи, и изъ Германіи. На фабрикахъ это тряпье сначала сортируется по цвѣту и по веществу, то-есть красные лохмотья идутъ къ краснымъ, черные къ чернымъ, или суконные къ суконнымъ, бумажные къ бумажнымъ и т. д. Затѣмъ, подобранныя такъ кучи этого хламу превращаются въ тонкія волокна, изъ которыхъ прядутъ потомъ нитки; и наконецъ ткутъ изъ нихъ ткани въ соединеніи съ нитями настоящей свѣжей шерсти. Такимъ образомъ фабрикованныя ткани Бургдорфъ посылаетъ въ Германію, Францію, Бельгію.

Но самый главный промыслъ Эммской долины составляетъ сыръ, который считается лучшимъ во всей Швейцаріи и отсюда идетъ по рынкамъ всей Европы. Въ Бургдорфѣ сыра не дѣлаютъ, а только продаютъ его оптомъ оптовые торговцы, скупающіе его въ окрестныхъ сыроварняхъ. Крестьяне также сами сыра не дѣлаютъ, а ежедневно, утромъ и вечеромъ, приносятъ молоко на сыроварни. Держатъ они отъ 4 до 30 коровъ. Отношенія крестьянъ-поставщиковъ молока къ сыроварнямъ опредѣлены правилами, которыя строго наблюдаются. Кто не принесетъ молока или принесетъ не въ чистой посудѣ, тотъ подвергается денежному штрафу; если же кто доставитъ на сыроварню молоко, разбавленное водой, того судятъ въ судѣ присяжныхъ, какъ преступника.

Недавно одного крестьянина наказали за это трехъмѣсячнымъ заключеніемъ и штрафомъ въ тысячу франковъ. Сыроварни расположены въ долинахъ и по горамъ на такихъ разстояніяхъ одна отъ другой, чтобы крестьянамъ съ своихъ фермъ удобно было приносить свѣжее молоко. Самая большая сыроварня выдѣлываетъ сыру съ 300 коровъ, и то только по два круга въ день. Лучшая корова приноситъ въ день до 70 стакановъ. Все лѣто коровы держатся здѣсь въ хлѣвахъ и только осенью выгоняютъ ихъ въ поля, когда покончится сѣнокосъ и жатва. Лучшій сыръ дѣлается лѣтомъ, изъ неснятаго молока; худшій—зимою, изъ снятаго.

Въ Бургдорфѣ случай привелъ мнѣ познакомиться съ однимъ изъ главныхъ поставщиковъ сыру за границу, который своимъ вліяніемъ оказалъ мнѣ чувствительную помощь въ денежныхъ дѣлахъ, затрудняемыхъ въ банкирскихъ конторахъ самыми досадными придирками, по причинѣ повсемѣстной биржевой паники. Этотъ оптовый продавецъ скупаетъ въ свои магазины сыръ изъ пяти и болѣе сыроварень, которыя онъ самъ лично долженъ бываетъ посѣтить, ходя нѣшкомъ по окрестнымъ горамъ, недоступнымъ для ѣзды въ экипажѣ. Сыръ скупается всегда осенью. Въ бойкое время бываетъ въ его складахъ до десяти тысячъ круговъ, въ каждомъ кругѣ отъ четырехъ до восьми пудовъ. Отпускается сыръ въ Германію, Данію, Швецію, особенно въ Россію, частію и не много въ Англію (которая предпочитаетъ свой честеръ), а сыръ похуже—въ Италію. Отправляется онъ за границу весной и осенью, то-есть, когда бываетъ не жарко и не морозно.

Заслуживаетъ вниманія самое устройство магазиновъ

для склада и отправки сыра. Зданіе имѣетъ видъ одноэтажнаго дома подъ громадною крышею, какъ обыкновенно строятся швейцарскіе дома. Подъ зданіемъ подвалъ, въ которомъ сверху до низу на полкахъ лежатъ круги сыру; въ самомъ зданіи—амбары, въ которыхъ укладываютъ сыръ въ бочки для отправки за границу, а въ громадномъ чердакѣ подъ крышею складъ дерева, досокъ и обручей для бочекъ, которыя тутъ же и дѣлаются, и непремѣнно изъ самаго сухаго дерева.

Подвалы съ сыромъ держатся въ совершенной темнотѣ, для того, чтобы не было въ нихъ мухъ и другихъ насѣкомыхъ, отъ которыхъ заводятся въ сыру черви. Температура въ подвалахъ лѣтомъ доходитъ до 14 градусовъ тепла по Реомюру, а зимой до 10. Лѣтомъ сохраннѣе сыръ на нижнихъ полкахъ, а зимой на верхнихъ. Круги постоянно посыпаются солью, особенно лѣтомъ, отчего на полу образуется сырость. Круги сыра такъ впечатлительны ко вліянію воздуха, что ежедневно покрываются пятнами плесени, которая могла бы перейти въ гніеніе, еслибъ ея не обтирали и не обмывали ежедневно. Для содержанія сырныхъ круговъ въ чистотѣ приставлены особые работники, обязанность которыхъ состоитъ въ томъ, чтобъ ихъ вытирать, обмывать и обскабливать. Съ добросовѣстною внимательностью такой работникъ долженъ соединять силу, потому что, взлѣзая на лѣстницы, онъ долженъ поворачивать и поднимать круги до восьми пудовъ вѣсомъ. Обрѣзки очищаемой съ сыра коры идутъ на удобреніе почвы. Моютъ круги собственно лѣтомъ, а зимой только вытираютъ, и вообще въ зимнее время сыръ требуетъ за собой ухода меньше.

Для русскаго путешественника, привыкшаго къ первобытной простотѣ русской избы, еще интереснѣе швейцарской промышленности швейцарскій крестьянскій домъ, который избой назвать нельзя, потому что онъ состоитъ иногда изъ двухъ и трехъ этажей. Нашей публикѣ швейцарскій chalet извѣстенъ больше въ отношеніи ландшафтномъ, по его живописной наружности. Но какъ во всякомъ зданіи истинная красота внѣшней формы оцѣнивается по ея отношенію ко внутреннему расположенію, такъ и тѣмъ больше, въ крестьянскомъ жилищѣ, котораго главный смыслъ опредѣляется практическими потребностями.

На швейцарскомъ chalet непремѣнно долженъ быть громадный и высокій чердакъ въ величину всего зданія. Крыша, его покрывающая, со всѣхъ сторонъ далеко выступаетъ наружу, образуя подъ собой кругомъ всего зданія значительныя пространства, защищаемыя отъ солнца, дождя и снѣга. Это какъ бы зонтикъ надъ зданіемъ; широкіе выступы крыши вполнѣ соотвѣтствуютъ швейцарской шляпѣ съ широкими полями, которыя защищаютъ и отъ солнца, и отъ дождя. Мѣстныя условія одинаково выразились въ общемъ стилѣ, усвоенномъ архитектурой и костюмомъ.

Кромѣ того, есть еще одна архитектурная форма, которою швейцарскій chalet опредѣляетъ свой мѣстный стиль, и именно по отношенію къ гористой мѣстности. Будучи построено не на ровномъ основаніи, какъ это обыкновенно бываетъ въ горахъ, зданіе можетъ имѣть съ одной стороны два или три этажа, а съ другой—можетъ опираться своею крышею на холмъ или утесъ, къ которому оно прислонено. Этимъ мѣстнымъ условіемъ восполь-

зовались строители крестьянскихъ домовъ въ Швейцаріи, чтобы соединить чердакъ высокаго дома съ холмомъ, къ которому домъ прислоненъ, такъ чтобы прямо съ холма можно было на телѣгахъ въѣзжать на чердакъ и тамъ складывать сѣно и всякое жнитво. Такимъ образомъ огромный чердакъ служитъ швейцарскому крестьянину и сѣноваломъ, и житницею. Чтобъ эти запасы спускать внизъ, въ полу чердака сдѣланы люки надъ сѣньми жилой части дома.

Самый корпусъ зданія этими сѣньми дѣлится на двѣ половины: въ одной, передней, живутъ люди; другая, заднія, назначается для лошадей и домашняго скота, то-есть, содержитъ въ себѣ конюшню и хлѣвъ; они отдѣляются между собою небольшимъ амбаромъ, въ который изъ люка сбрасываются сѣно, овесъ и трава для корма лошадямъ и скоту. Отдѣльныя три двери въ задней части дома ведутъ въ конюшню, амбаръ и хлѣвъ. Изъ амбара по обѣ стороны въ стѣнахъ сдѣланы отверстія, въ которыя на одну сторону бросается кормъ въ ясли для лошадей, а на другую—для скота. Подъ навѣсомъ широкой кровли въ этой задней части помѣщенъ водопой, снабженный водой изъ находящагося тутъ же колодца, и наконецъ на открытомъ мѣстѣ позади водопоя—складъ навоза, ежедневно вычищаемаго изъ конюшни и хлѣва. Навозъ складывается на основаніи четвероугольника, уминается въ ровную площадь и, чтобы не высыхалъ и не вывѣтривался, покрывается толстыми слоями соломы. Для жидкости, текущей изъ-подъ навоза, сдѣланы резервуары, такъ чтобы ничего не пропадало въ хозяйствѣ земледѣльца. Все это тщательно сберегаетъ онъ для удобренія своихъ полей.

Теперь войдемъ въ переднюю часть дома. Обыкновенно состоитъ она изъ двухъ этажей, разумѣется у зажиточнаго хозяина. Со стороны фасада входите вы сначала въ курную избу; на открытомъ очагѣ—котлы, въ которыхъ варятъ пищу. Дымъ поднимается къ потолку, подъ которымъ повѣшены окорока ветчины и части говядины. Такимъ образомъ съ своею кухней соединяетъ швейцарскій крестьянинъ и коптильню. Рядомъ съ кухней столовая, она же и пріемная для гостей; стѣны увѣшены картинками, на столѣ лежитъ *Эмментальскій Вѣстникъ* и еще какая-то газета; но что составляетъ главное украшеніе этой комнаты, для хозяина драгоцѣнное, а для гостя возбуждающее уваженіе,—это родной очагъ, черезъ стѣну соединенный съ дымнымъ очагомъ кухни. Это завѣтное украшеніе столовой, отличающееся особенною, оригинальною формой, невысокое и продолговатое, какъ бы низенькая лежанка, съ печуркою надъ нею, имѣетъ видъ какого-то монумента, и, какъ монументъ, снабжено надписью, начертанною на немъ по обѣ стороны упомянутой печурки, или небольшаго камина. Надпись гласитъ о строителяхъ дома, отцахъ или дѣдахъ его настоящаго владѣтеля. Мнѣ случилось воспользоваться гостепріимствомъ одного престарѣлаго швейцарскаго крестьянина, по имени Брудермана. Его родной очагъ украшенъ слѣдующею надписью:

Hans Brudermann—Anna Barbara Aebi.

1807.

Это имена родителей старика Брудермана, а число внизу означаетъ годъ построенія дома и сооруженія очага, этого домашняго пената, около котораго и собирается вся

семья, и сосредоточивается, какъ на главной мысли, цѣлый домъ.

Обыкновенно принято ставить монументъ только на вѣчномъ жилищѣ покойника. Швейцарецъ передѣлалъ такой монументъ въ священный очагъ, и въ память своихъ отцовъ и дѣдовъ помѣстилъ его въ своей лучшей комнатѣ, какъ драгоцѣннѣйшее ея украшеніе.

Остальныя комнаты нижняго этажа и весь верхній назначаются для спаленъ хозяевъ и для прислуги.

Предъ фасадомъ дома небольшой садикъ съ цвѣтникомъ, въ которомъ господствуютъ лѣкарственныя травы.

Кромѣ чердака и жилыхъ покоевъ съ конюшнею и хлѣвомъ, есть еще третья часть дома, часть подземная, то-есть, погреба и подвалы, проходящіе подъ всѣмъ домомъ. Тамъ помѣщаетъ хозяинъ молоко, масло, сыръ и другіе припасы, сберегаемые въ холодѣ, а также напитки.

Наемныхъ работницъ и работниковъ, число которыхъ лѣтомъ доходитъ до 10 и болѣе, швейцарскій хозяинъ не отдѣляетъ отъ своей семьи, вмѣстѣ съ ними работаетъ до устали, вмѣстѣ съ ними одно и то же ѣстъ и пьетъ. Лѣтомъ встаютъ они часа въ четыре, и сначала косятъ траву и клеверъ для коровъ; затѣмъ, въ 6 часовъ, пьютъ кофей пополамъ съ молокомъ, и тотчасъ же идутъ на полевыя работы, которыя продолжаются до 11 часовъ; въ 11 часовъ обѣдаютъ, а въ 12 идутъ опять на работу, и работаютъ до 3 часовъ; въ 3 часа пьютъ вино, обыкновенно бѣлое, рѣже—пиво, которое стало входить здѣсь въ употребленіе только въ послѣднее время, и послѣ краткаго отдыха опять работаютъ до 6 часовъ, и наконецъ возвращаются домой; дома предъ ужиномъ заготовляютъ себѣ провизію на слѣдующій день, чис-

тятъ и рѣжутъ картофель и другіе овощи и затѣмъ, поужинавъ кофеемъ съ картофелемъ, въ 8 часовъ ложатся спать. Пища крестьянъ состоитъ изъ молочнаго, изъ картофеля и зелени. Мясо ѣдятъ только по праздникамъ, какъ работники, такъ и хозяева.

Какъ началъ я практическимъ объясненіемъ живописнаго вида швейцарскаго chalet, такъ и кончу указаніемъ практической же мысли, лежащей въ основѣ швейцарскаго ландшафта съ крестьянскимъ жильемъ и его окрестностями.

Chalet, расположенный на склонѣ громадной горы, между утесами, надъ глубокою долиной, имѣетъ совсѣмъ другой характеръ, нежели описанный мною домъ старика Брудермана, построенный на одномъ изъ холмовъ, по долинѣ, отдѣляющей хребетъ Юры отъ Бернскихъ снѣжныхъ горъ. Тамъ, по самой мѣстности, утесистой и гористой, chalet не можетъ кругомъ себя сосредоточить и сѣнокосъ и нивы, между тѣмъ какъ здѣсь крестьянскій домъ, менѣе живописный для ландшафта, представляется центромъ, окружность котораго испещрена полосами засѣяннаго овса, пшеницы, клевера, сѣнокоса, и мелкими участками съ картофелемъ, коноплею, горохомъ, свеклой и другими огородными растеніями: и вся эта благодать окружена кустарникомъ и рощами, которые спускаются по крутымъ склонамъ холма темными лѣсами. Житель горный не дорожитъ лугами, и выгоняетъ на нихъ скотину во всякое время; сверхъ того, держитъ стадо козъ, которыхъ пускаетъ пастись на подоблачныя крутизны. У крестьянина Эммской долины кругомъ его дома есть все, что̀ ему нужно для хозяйства, но всего въ мѣру: ему некуда раскидываться по горамъ и долинамъ. И

онъ ревниво собираетъ кругомъ своего жилья всѣ свои угодья, огораживая себя отъ всего свѣта крутыми склонами, поросшими лѣсомъ. Тутъ меньше поэзіи и живописи, но больше уюта и довольства. Chalet въ высокихъ горахъ изящно рисуется на широкомъ планѣ, въ глубинѣ котораго поднимаются къ небу вѣчные ледники; chalet Эммской долины болѣе пригоденъ для обстановки Теньеровской картины, изображающей довольнаго собою хозяина, отдыхающаго послѣ дневныхъ трудовъ съ своими домочадцами.

Я думалъ было начать эту краткую характеристику Бургдорфа нѣкоторыми историческими о немъ свѣдѣніями, но такъ какъ я не могъ разсчитывать на удовлетворительную полноту ихъ, то нашелъ неумѣстною для непритязательной бесѣды туриста научную систему, обязывающую предпосылать описанію мѣстности ея исторію и, если нужно, филологическія изслѣдованія объ ея собственномъ имени, что и слѣдовало бы сдѣлать для такого города, который по-нѣмецки называется Burgdorf (то-есть замокъ и деревня вмѣстѣ), на мѣстномъ нарѣчіи Burtlef, а по-французски Berthoud (то-есть французская форма нѣмецкаго собственнаго имени Berthold).

Не задаваясь никакою ученою задачей, сообщу въ заключеніе нѣсколько фактовъ изъ исторіи Бургдорфа, не потому чтобъ исторія маленькаго швейцарскаго мѣстечка могла быть интересна для русскихъ читателей, но потому что это дастъ мнѣ поводъ сказать нѣсколько словъ о симпатической личности ея автора.

Это—Іоганъ Рудольфъ Эшлиманъ; родился онъ въ 1768 году, скончался въ первой четверти текущаго столѣтія. Сначала былъ ремесленникомъ, потомъ въ разныхъ мѣ-

стечкахъ школьнымъ учителемъ и наконецъ служилъ по юридической части въ Бургдорфѣ. Свои досуги онъ посвящалъ собиранію и обработкѣ матеріаловъ для исторіи Бургдорфа, успѣлъ кончить этотъ трудъ, но оставилъ его въ рукописи, принеся ее въ даръ городскому совѣту. Рукопись издана въ свѣтъ спустя долгое время по кончинѣ ея автора, подъ названіемъ: *Исторія Бургдорфа и его околотка*, но въ народѣ слыветъ хроникой.

«Не авторское тщеславіе руководило меня въ составленіи моего сочиненія, говоритъ Эшлиманъ въ предисловіи къ своей хроникѣ:—напротивъ того, я хорошо чувствовалъ, что для авторства мнѣ не достаетъ историческаго образованія. Я хотѣлъ только собрать матеріалы для спеціалиста. Ближайшею цѣлью моего предпріятія было противодѣйствовать полнѣйшему невѣдѣнію большей части моихъ согражданъ о прошедшихъ дѣлахъ нашего города и низложить грубыя заблужденія по этому предмету. Только истинное чувство благодарности къ моему дорогому отечественному городу, въ которомъ я насладился многими радостями, школамъ котораго я обязанъ моимъ первоначальнымъ образованіемъ, только сердечная любовь ко всѣмъ и каждому изъ моихъ достойныхъ согражданъ и къ будущему поколѣнію Бургдорфа, только горячее желаніе по крайней мѣрѣ что-нибудь сдѣлать для общаго блага—были побужденіями къ этому тяжелому, съ немалыми трудностями сопряженному, мои умственныя и экономическія силы превышающему предпріятію. Нигдѣ не находилъ я моимъ желаніямъ соотвѣтствующихъ предварительныхъ работъ, повсюду видѣлъ невоздѣланное поле и часто недоставало мнѣ духа продолжать начатое мною.»

Эшлиманъ ведетъ свою хронику съ древнѣйшихъ временъ и доходитъ до XVIII столѣтія включительно. Начинаетъ первобытною исторіей самой Эммской долины, которая нѣкогда образовалась двумя потоками Эммы, заливавшими всѣ низменности. Только когда эти два потока улеглись въ свои русла, долина могла стать обитаемою, какъ это вообще бываетъ въ горныхъ странахъ. Римляне въ этихъ пустынныхъ мѣстахъ не селились; по крайней мѣрѣ нѣтъ о томъ извѣстій. Преданія относятъ построеніе за́мка Бургдорфа къ древнѣйшей эпохѣ, когда въ 406 году Бургунды и Руитоны, пришедши изъ Сѣверной Германіи, заняли всю сторону отъ Рейсса до Женевы и застроили ее за́мками. Исторически же достовѣрно, что только въ началѣ VIII столѣтія графы von Lenzburg основали въ Эммской долинѣ и въ ея окрестностяхъ первыя христіанскія зданія и учрежденія. Будто бы два брата, Зинтрамъ и Бертрамъ, построили за́мокъ Бургдорфъ и назвались графами von Burgdorf. Какъ другимъ средневѣковымъ героямъ, такъ и имъ преданіе приписываетъ баснословный подвигъ въ побѣдѣ надъ чудовищнымъ зміемъ (Drachenkampf). Будто бы въ пещерѣ при рѣкѣ Эммѣ жилъ страшный змій, опустошавшій всю страну. Его поразилъ одинъ изъ графовъ von Lenzburg, и, какъ Егорій Храбрый нашихъ духовныхъ стиховъ, сдѣлалъ ее обитаемою. Память объ этомъ героическомъ подвигѣ до послѣдняго времени поддерживалась древнимъ изображеніемъ въ капеллѣ св. Маргариты, въ за́мкѣ.

За́мокъ и деревня Бургдорфъ около 700 лѣтъ были подъ властію графовъ Бургундскихъ, до первой четверти XII столѣтія, когда былъ убитъ послѣдній изъ нихъ, по имени Отто Вильгельмъ. Послѣ него, его дядя Кон-

радъ von Lähringen, при императорѣ Лотарѣ, сдѣлалъ замокъ Бургдорфъ, стоявшій на границѣ нѣмецкой Гельвеціи, своимъ главнымъ мѣстопребываніемъ, а деревню окружилъ валомъ. Затѣмъ это владѣніе перешло въ руки къ графамъ von Kyburg, потомъ къ графамъ von Habsburg-Kyburg, а въ концѣ XIV столѣтія Бургдорфъ сталъ вассальнымъ городомъ Берна, съ ландграфскими правами, и съ тѣхъ поръ исторія его соединяется съ исторіей Берна и всей Швейцаріи.

Этотъ городъ и въ наше время носитъ на себѣ очевидные слѣды его древняго вида и его исторіи, потому что небольшой замокъ и доселѣ остался въ замѣчательной сохранности, будто археологическая модель, а мѣсто деревни заступила верхняя часть города, со старинными зданіями; что же касается до нижней его части, лежащей въ самой долинѣ, то она застроена недавно, и застраивается, около станціи желѣзной дороги. Такимъ образомъ, весь городъ, расположенный по долинѣ и горамъ, дѣлится на три части: на древнѣйшую—замокъ, который стоитъ на неприступномъ утесѣ, господствующемъ надъ всѣми окрестностями; на часть тоже древнюю, но позднѣе замка,—это старый городъ, замѣнившій деревню, которая однимъ уступомъ ниже замка была построена на терасѣ, съ одной стороны примыкающей къ утесу съ замкомъ; и наконецъ—на часть новую—въ самомъ низу, у станціи желѣзной дороги.

Замокъ, какъ сказано, неприступный съ трехъ сторонъ, соединялся съ деревнею, посредствомъ подъемнаго моста чрезъ глубокій оврагъ, теперь засыпанный. Всѣ главныя части замка сохранились почти въ старомъ ихъ видѣ. Черезъ двойныя ворота подъ башнею входите вы въ перед-

ній дворъ; затѣмъ такія же ворота ведутъ на дворъ главный, отдѣляемый отъ передняго высокими твердынями двухъ башенъ, изъ которыхъ одна, пошире, служила жилищемъ владѣльца. Эти внутреннія башни соединены съ переднею переходами, которые тянутся къ наружной стѣнѣ высоко надъ переднимъ дворомъ, для того чтобы съ этихъ переходовъ громить врага, если онъ одолѣетъ входныя врата и заберется на передній дворъ. Въ крайнемъ случаѣ побѣжденный владѣтель замка съ своими рыцарями могъ спастись въ нижнюю долину по тайникамъ, прорубленнымъ въ скалѣ, отъ самой ея вершины до рѣки Эммы, далеко внизу журчащей по камнямъ.

ИТАЛЬЯНСКІЯ КАРИКАТУРЫ

ВО ВРЕМЯ ФРАНКО-ПРУССКОЙ ВОЙНЫ 1870 ГОДА.

ВЪ ПИСЬМАХЪ.

I.

Базель, 21 (9) іюля.

Когда предъ отъѣздомъ изъ Москвы я обѣщалъ вамъ высылать свою ученую корреспонденцію, могло ли мнѣ придти на умъ, что я вынужденъ буду начать ее предметомъ, совершенно чуждымъ моей спеціальности и моимъ интересамъ? Война и политика—вѣдь это только помѣха для скромныхъ занятій филолога и археолога, и помѣха самая скверная, когда ему приходится спасаться изъ города въ городъ, чтобъ не застрять гдѣнибудь на станціи желѣзной дороги, которую, по тревожнымъ слухамъ, грозятъ занять то французскія, то прусскія войска. Извѣстіе объ объявленіи войны застигло насъ во Франкфуртѣ-на-Майнѣ, и на другой же день, 16-го іюля, въ ночь, надобно было поспѣшить, чрезъ Гейдельбергъ, въ Швейцарію, потому что пронесся слухъ,

что на нѣсколько дней, по случаю передвиженія войскъ, публику по желѣзнымъ дорогамъ перевозить не будутъ. Впрочемъ слухъ этотъ оказался пустымъ, какъ и множество другихъ, которыми до сихъ поръ не перестаютъ пугать,—и между Франкфуртомъ и Базелемъ до сихъ поръ движеніе по желѣзной дорогѣ не прекращалось. Нашъ ночной поѣздъ съ 16-го на 17-е іюля возбуждалъ особенный интересъ: мы везли изъ Пруссіи самыя свѣжія новости о великомъ событіи, которое должно совершиться на берегахъ знаменитой рѣки, вдоль которой мы ѣхали. Въ теченіе всей ночи и самымъ раннимъ утромъ на каждой станціи нашъ поѣздъ ожидали необозримыя толпы народа всякаго званія и возраста, но по мѣрѣ приближенія къ Швейцаріи толпы на станціяхъ рѣдѣли. Зато по пріѣздѣ сюда, утромъ 17-го іюля, насъ встрѣтило новое движеніе. Швейцарскій Союзъ только-что объявилъ нейтралитетъ, и уже началось передвиженіе швейцарскаго войска малыми отрядами, которые и до сихъ поръ стекаются изъ всѣхъ кантоновъ къ Базелю, какъ къ мѣсту пограничному вступающимъ въ войну державамъ. Въ это утро, вѣроятно, въ первый разъ явились швейцарскіе отряды, потому что по улицамъ народъ бѣгалъ за ними толпами: бѣжали и блузники, и люди порядочно одѣтые, и кухарки, и щеголеватыя дамы, перебѣгая изъ улицы въ улицу на звуки барабана или марша, которыми тамъ и сямъ идущіе отряды давали о себѣ знать. Тотчасъ же явились по улицамъ нумера утренней газеты и въ нѣсколько минутъ очутились у каждаго въ рукахъ. На Рейнскомъ мосту, чрезъ который обыкновенно переходитъ войско, и по обѣимъ его сторонамъ была такая давка, что съ тру-

домъ можно было пройдти, но толпы стояли чинно, читали газеты или слушали читающаго, смотрѣли на проходящихъ солдатъ и будто дивились внезапному и неожиданному, а между тѣмъ клокотанье сердитаго Рейна, разбивающаго свои зеленыя волны подъ мостомъ, покрывало своимъ гуломъ шелестъ шаговъ и говоръ многихъ сотенъ народа. И вообще базельскіе граждане любятъ толпиться на своемъ Рейнскомъ мосту, будто на римскомъ форумѣ древніе Римляне, но 17-го іюля не безъ основанія можно было опасаться, что лѣвая сторона его, подпираемая только деревянными сваями, рухнетъ подъ тяжестью любопытствующихъ зѣвакъ, которыхъ здѣсь такъ же много, какъ въ городахъ итальянскихъ. Войско здѣсь очень любятъ, имъ много гордятся, и до сихъ поръ не перестаютъ интересоваться каждымъ проходящимъ отрядомъ; обѣдающіе или пьющіе пиво и рейнвейнъ въ *Національной кофейнѣ* (иначе—Spitz-café), расположенной у моста надъ Рейномъ, всякій разъ оставляютъ свои столики и газеты и спѣшатъ къ выходу полюбоваться на бернскихъ, шафгаузенскихъ или какихъ другихъ стрѣлковъ, проходящихъ по мосту изъ казармъ или въ казармы, находящіяся на правомъ берегу Рейна.

Въ настоящее время до 80-ти тысячъ швейцарскаго войска уже расположено по границамъ Франціи и Германіи; впрочемъ это такъ только по слухамъ, потому что швейцарское правительство держитъ втайнѣ главный планъ передвиженія войскъ и запретило газетамъ сообщать по этому предмету свѣдѣнія; обнародованъ только перечень швейцарскихъ дивизій съ именами дивизіонныхъ и бригадныхъ командировъ.

19-го іюля при *Базельскихъ Извѣстіяхъ* было разослано воззваніе отъ только-что составившагося комитета для поданія помощи раненымъ, безъ различія, къ которому бы войску они ни принадлежали, къ нѣмецкому или французскому. Во главѣ комитета стоятъ: дѣвица Крамеръ, профессора: Фр. Буркгардъ-Бреннеръ и Социнъ, доктора: Фишеръ-Дитши и Миллеръ, и г. Штегелинъ-Букноръ. Комитетъ будетъ заготовлять корпію, бинты, перевязки и другія потребности для раненыхъ и принимаетъ на этотъ предметъ пожертвованія. Впрочемъ, какъ кажется, эта слишкомъ поспѣшная готовность служить имѣющему пострадать человѣчеству не пользуется общею симпатіей: по крайней мѣрѣ въ сегодняшнемъ нумерѣ *Швейцарскаго Друга Народа* высказываютъ по поводу этого комитета, что своя рубашка къ тѣлу ближе, и что, можетъ-быть, скорѣе придется подумать объ обезпеченіи жителей самой Швейцаріи, которые, по случайностямъ войны, могутъ потерпѣть нищету. Въ болѣе широкихъ размѣрахъ замышляется планъ студентовъ медицины и медиковъ всѣхъ швейцарскихъ университетовъ устроить амбулантныя клиники для раненыхъ обѣихъ враждующихъ сторонъ. Швейцарское правительство изъявляетъ свое согласіе на этотъ проектъ, впрочемъ съ нѣкоторыми оговорками.

Революціонная лига, уже не разъ собиравшая свои конгрессы въ разныхъ кантонахъ Швейцаріи, тоже не хочетъ оставаться въ молчаніи, тѣмъ болѣе, что ей представляется хорошій случай провозгласить разные протесты такъ-называемаго м и р о л ю б і я противъ поборниковъ войны. Она собирается въ Базелѣ въ будущее

воскресенье, то-есть 24-го іюля, какъ гласитъ слѣдующее объявленіе въ *Базельскихъ Извѣстіяхъ*:

«Международная *Лига мира и свободы* симъ приглашается на 24-е число текущаго мѣсяца къ чрезвычайному засѣданію въ нейтральномъ городѣ Базелѣ (зала Шпитцъ, у Рейнскаго моста), чтобы провозгласить протестъ противъ войны, воздвигаемой произволомъ и въ интересахъ властителей, противъ войны, которая должна еще разъ отбросить девятнадцатый вѣкъ въ варварство. Подписавшіе это приглашеніе: французъ Барни, нѣмецъ Гёггъ, швейцарецъ Джонъ Ролландей, питаютъ надежду, что этотъ столь вопіющій протестъ найдетъ себѣ отголосокъ въ сердцахъ и умахъ всѣхъ тѣхъ, которые неспособны быть раболѣпными орудіями деспотизма.»

Эта зала Шпитцъ, въ которой должны бы были раздаться вопіющіе протесты противъ деспотизма, есть не что̀ иное, какъ верхній этажъ національной кофейни, въ которой мы ежедневно пьемъ кофей и обѣдаемъ, и которая, несмотря на то, что съ утра до ночи битко̀мъ набита всякимъ людомъ, отличается такою незлобивою наивностью, что не далѣе какъ третьяго дня вечеромъ потѣшалась пустѣйшею импровизаціей и грошевымъ пѣніемъ двухъ странствующихъ комедіантовъ, прибывшихъ сюда изъ Баваріи, чтобы въ кофейняхъ и полпивныхъ представлять пьянаго нѣмца, который съ кружкою пива въ рукахъ повѣствуетъ публикѣ, что онъ женился частію по нуждѣ, частію по принципу. Впрочемъ, конгрессъ Международной Лиги будетъ въ воскресенье имѣть засѣданіе гдѣ-то въ другомъ мѣстѣ, а не въ залахъ надъ кофейнею, которыя назначены

для квартиръ имѣющихъ прибыть сюда воинскихъ чиновъ.

Вотъ вамъ та глупая обстановка, въ какой нежданно-негаданно очутился я въ Базелѣ, который въ своемъ маршрутѣ намѣтилъ я для изученія Гольбейна, Эразма Роттердамскаго и ихъ гуманныхъ друзей. Впрочемъ самыя дрязги европейской политики и звѣрскій гамъ готовящейся войны придали въ моихъ глазахъ особенный смыслъ безподобной книжкѣ Эразма, разрисованной его столько же геніальнымъ другомъ. *Похвала Глупости* лежитъ въ витринѣ, въ Базельскомъ музеѣ, раскрытая на тѣхъ страницахъ, гдѣ Гольбейнъ изобразилъ папу и епископа, будто съ намѣреніемъ, чтобъ и текстъ и рисунокъ соотвѣтствовали тому, что теперь только-что совершилось на Римскомъ соборѣ. Слѣдовало бы теперь перевернуть нѣсколько страничекъ этой вѣщей книжки, и для поученія человѣчества можно бы найти не одну строку Эразма, не одну фигуру Гольбейна, которыя язвительнѣе и мѣтче карикатуръ *Кладдерадача* попадали бы въ свою цѣль и въ Парижѣ, и въ Берлинѣ. Да, дѣйствительно, хвала дурачеству — великая задача и мудрецовъ, и художниковъ; и какъ велики предстали мнѣ оба, и мудрецъ и художникъ, въ этой прекрасной книжкѣ, которая уже такъ давно, и словомъ, и карикатурнымъ рисункомъ, рѣшила столько вопросовъ, которые и доселѣ не перестаютъ путать намъ руки и застилать глаза, потому что міръ не хочетъ слушать умнаго слова и смотрѣть въ зеркало своей карикатуры, и предпочитаетъ лучше дурачиться, чтобы новые мудрецы и новые художники увѣковѣчивали новою похвалой его новыя дурачества.

Говорятъ, что произведенія искусства проливаютъ въ душу утѣшеніе, извлекая изъ пошлой дѣйствительности въ отрадный міръ идей. Но именно надобно попасть въ жесткіе тиски этой дѣйствительности, чтобы почувствовать всю благодать освѣженія, которое вноситъ въ душу искусство. Эразмова книжка съ рисунками Гольбейна до вѣчнаго, неизмѣннаго идеала возноситъ все то, что временно кишитъ предъ глазами въ дѣйствительности, и, какъ Виргилій Данта, выводитъ изъ темнаго лѣса заблужденій современной политики на свѣтъ Божіей правды и добра, облеченныхъ въ прекрасные образы великимъ базельскимъ живописцемъ.

Современныя карикатуры *Кладдерадача* и другихъ потѣшныхъ листковъ—это только ученическая проба пера, которая, безъ сомнѣнія, предшествуетъ новому возрожденію искусства, точно такъ же, какъ летучіе листки лубочнаго издѣлія предшествовали великой *Похвалѣ Глупости.*

II.

Миланъ. 6 сентября (21 августа).

Только однѣ сутки ѣзды—и не по желѣзной дорогѣ, а въ экипажѣ, да еще, какъ говорится, на долгихъ, только одна гора, съ пригорками,—и какое поразительное различіе! Какіе чуждые другъ другу два міра отдѣляетъ это небольшое пространство,—по прямой линіи, можетъ быть, не дальше, чѣмъ отъ Москвы до Клина, а по утесамъ и пропастямъ Симплона какихъ-нибудь 20 часовъ ѣзды! Тамъ, за снѣжными вершинами, на

прозрачныхъ озерахъ, оправленныхъ въ Альпійскія скалы,—тишина и спокойствіе. Обитатели свободной Гельвеціи, положивъ оградить свою свободу строжайшимъ нейтралитетомъ, выставили на границу войска и затѣмъ опять принялись за свои обычныя дѣла, мало заботясь о великой катастрофѣ, которая грозитъ дать новый видъ всей Европѣ; попрежнему въ будни усердно работаютъ они въ потѣ лица своего, а по воскресеньямъ также невозмутимо играютъ въ кегли и безъ устали пьютъ свое бѣлое вино, и только по утрамъ, когда приносятъ газеты, всеобщее спокойствіе и обычный порядокъ нѣсколько нарушаются озадачивающими телеграммами съ поля битвы. И какъ милы и успокоительны самыя газеты эти—благонравный и чинный *Союзъ* (Bund) и даже болѣе молодцоватыя *Базельскія Извѣстія!* Со своихъ снѣжныхъ высотъ холодно смотрятъ онѣ на разстилающіяся подъ ними долины Рейна и Мозеля, и съ безпристрастіемъ заоблачныхъ жителей терпѣливо ждутъ, какъ сама судьба рѣшитъ великую битву народовъ.

А здѣсь, въ Миланѣ, что̀ за путаница и толкотня всевозможныхъ современныхъ вопросовъ и интересовъ! Что̀ за трескотня другъ друга смѣняющихъ телеграфныхъ извѣстій и уличныхъ толковъ! Продавцы газетъ и телеграммъ снуютъ по улицамъ, галлереямъ, кофейнямъ чуть не каждыя пять минутъ, и каждый выкрикиваетъ во все горло о политическихъ новостяхъ продаваемаго имъ товара. Только что пронесли по улицамъ и переулкамъ утреннія газеты, глядишь—черезъ полчаса бѣгутъ съ телеграммами, около 4-хъ часовъ—новыя, дополнительныя телеграммы, однѣ изъ Берлина, другія

изъ Парижа, третьи съ поля битвы, а тамъ, немного погодя, бѣгутъ и кричатъ уже съ вечерними газетами, а за тѣмъ новыя къ нимъ прибавленія въ листкахъ съ телеграфными депешами. И въ одну минуту—въ рукахъ у всѣхъ проходящихъ или толпящихся по листу газеты или телеграммы. Въ многолюдныхъ кофейняхъ и въ толпѣ на площадяхъ и перекресткахъ продавцы телеграммъ, чтобы скорѣе удовлетворить любопытство каждаго, бросаютъ ихъ направо и налѣво, будто мечутъ игорными картами, и уже потомъ собираютъ съ публики по сольду за листокъ.

Роковое извѣстіе о плѣнѣ Наполеона какъ электрическая искра пронеслось по всему городу, по крайней мѣрѣ, за часъ до распродажи телеграммъ—еще прямо съ телеграфной станціи и изъ редакцій газетъ, и въ тотъ же день раза четыре подновлялось и распространялось другими телеграммами.

Политика газетъ не остается отвлеченною мыслію и почти ежедневно находитъ себѣ олицетвореніе въ затѣйливыхъ изображеніяхъ—въ карикатурахъ и иллюстраціяхъ, которыми увѣшены окна книжныхъ лавокъ, стѣны домовъ и особенно будочки, въ которыхъ продаютъ ежедневныя газетныя новости.

Когда въ первый разъ окунешься въ этотъ оглушающій водоворотъ животрепещущей современности, когда въ первый разъ взглянешь на этихъ щеголеватыхъ синьйоровъ, величаво возсѣдающихъ цѣлыми десятками на улицѣ у входа кофеенъ, по обычаю итальянскому, и глубокомысленно пробѣгающихъ столбцы газетъ,—непремѣнно подумаешь, что политика и одна политика, особенно въ такое бойкое для нея время, завладѣла всѣ-

ми умами Милана. Но довольно прожить съ Итальянцами дня два-три, чтобъ убѣдиться въ противномъ. Озадачивающія извѣстія съ поля битвы и изъ волнующагося Парижа—вещь хорошая, пикантная, но не весь же день только и толковать объ одномъ и томъ же: жизнь предъявляетъ много и другихъ интересовъ, правда, большею частію, мелкихъ, но онѣ, эти мелочи дѣйствительности, сильнѣе раздражаютъ, потому что прямо, непосредственно бросаются въ глаза.

Все же попробую сообщить вамъ кое-какія данныя, которыя по этому предмету случилось мнѣ набрать изъ разныхъ летучихъ листовъ, иллюстрацій, карикатуръ, и частію изъ такихъ газетъ, которыя, кажется, не доходятъ до Москвы. Буду говорить не о политическихъ новостяхъ, которыя, со времени изобрѣтенія телеграфовъ, не могутъ быть новыми въ корреспонденціи, и когда это письмо мое дойдетъ до Москвы,—одинъ Богъ знаетъ, что̀ новаго и великаго можетъ случиться въ такое время, когда чуть не каждый день записывается на страницахъ исторіи побѣдой или пораженіемъ великихъ міра сего. Нѣтъ, моя задача будетъ другая. Меня интересуетъ не политика, а тѣ убѣжденія и понятія, которыя слагаются въ массахъ народа въ такія тревожныя времена, какія мы переживаемъ. Человѣка легче можно понять въ критическія минуты его жизни: только тутъ онъ высказывается весь. Такъ и теперь, въ роковыя минуты для всего цивилизованнаго міра, наставительно знать, какъ высказывается такой изстари цивилизованный народъ, какъ Итальянцы.

Кому болѣе сочувствуютъ Итальянцы, Пруссакамъ или Французамъ? чего они хотятъ для Франціи—республи-

ки или монархіи? на какіе политическіе союзы разсчитываютъ они въ будущемъ, когда сдѣлаютъ своею столицей Римъ?—все это вопросы, рѣшеніе которыхъ касается болѣе политической печати, нежели народныхъ летучихъ листовъ и иллюстрацій, которыя имѣютъ для меня особенный интересъ.

Что касается до Наполеона, который въ итальянскихъ карикатурахъ слыветъ подъ уменьшеннымъ именемъ Gigi, то-есть Luigi, то съ нимъ уже давно покончили онѣ свои счеты. Болонская *Лягушка* (la Rana) еще задолго до взятія его въ плѣнъ, именно въ № на 26-е августа, по новому стилю, то-есть 14-го по нашему, уже свергла съ престола своего Gigi. Замысловатая картинка носитъ заглавіе *Предсказаніе лягушки;* въ народѣ слыветъ она подъ именемъ *Часовъ*, потому что изображаетъ громадный циферблатъ, съ цифрами каждаго часа, отъ перваго до двѣнадцатаго. Въ центрѣ циферблата круглое отверстіе, сквозь которое высунулся наслѣдственный римскій носъ Gigi, съ длиннѣйшими завостренными на концѣ усами, какъ онъ ихъ имѣлъ обыкновеніе вострить въ свое лучшее время, и съ эспаньйолкою; два уса завостренные въ иглу—это стрѣлки циферблата. Самый же циферблатъ упирается на растопыренныя колѣнки Gigi, у котораго и видны только бѣлыя генеральскія панталоны, да воинственныя ботфорты. Изъ-подъ циферблата, между растопыренными ногами, спускается часовая гиря, на ней надпись: *судьба,* и качается маятникъ, на немъ надпись: *невмѣшательство.* Главная мысль карикатуры въ характеристикѣ каждой цифры циферблата, такъ что всѣ 12-ть часовъ означаютъ 12-ть главнѣйшихъ моментовъ

политической карьеры горемычнаго Gigi. Надъ каждымъ часомъ надпись, а около—изображеніе.

1-й часъ. *Республика.* Gigi пляшетъ, какъ паяцъ, въ дурацкомъ колпакѣ.

2-й часъ. *Президентство.* Gigi, тоже въ видѣ паяца, стоитъ на ходуляхъ и играетъ на гитарѣ.

3-й часъ. *2-е декабря.* Gigi—фокусникъ, стоитъ за столикомъ и дѣлаетъ фокусы; въ одной рукѣ держитъ колпакъ, которымъ фокусники покрываютъ свои шары, а въ другой палочку, которою они касаются колпака, чтобъ изъ-подъ него пропалъ шаръ, или чтобы вмѣсто шара явилось что̀ другое. Итакъ, Gigi поднимаетъ колпакъ, съ надписью: *Имперія;* подъ колпакомъ очутилась корона,—вѣроятно, вмѣсто чего-нибудь другаго, потому что тутъ же на столѣ лежитъ другой колпакъ съ надписью: *президентство.*

4-й часъ. *Севастополь.* Gigi, въ пристойномъ видѣ генерала, стоитъ въ башнѣ, съ знаменемъ въ рукѣ, на которомъ написано: *побѣда.*

5-й часъ. *Миланская прокламація.* Съ пьедестала, на которомъ начертано: *единство Италіи*, Италія, въ видѣ прекрасной танцовщицы, прыгаетъ въ объятія Gigi.

6-й часъ. *Маджента* и *Сольферино.* Gigi и Викторъ-Эммануилъ стоятъ рядышкомъ и поднимаютъ заздравные бокалы.

7-й часъ. *Виллафранка.* Gigi запнулся о камень, на которомъ начертано: *Виллафранкскій миръ;* съ головы Gigi летитъ генеральская шляпа.

8-й часъ. *Ницца* и *Савоія.* Викторъ-Эммануилъ, сложа руки крестъ-на-крестъ, преспокойно куритъ тру-

бочку съ коротенькимъ чубучкомъ. На немъ фракъ съ длиннѣйшими фалдами, на одной фалдѣ написано: *Савоія*, на другой—*Ницца*. Gigi, подкравшись сзади, огромными ножницами отрѣзываетъ обѣ фалды.

9-й часъ. *Мексика*. Злополучный Максимиліанъ склонился подъ дикаремъ, въ шляпѣ съ огромными полями.

10-й часъ. *Занятіе Рима*. Gigi тащитъ на спинѣ папу, будто оба играютъ въ чехарду.

11-й часъ. *Прусская война*. Король Вильгельмъ, крѣпко прижавъ къ себѣ Gigi своими желѣзными руками, высоко приподнялъ его, чтобы потомъ, раздавивъ, бросить о-земь.

12-й часъ. *Паденіе съ престола*. Gigi вверхъ ногами летитъ съ престола.

Завострепные усы Gigi оканчиваются часовыми стрѣлками: одинъ усъ показываетъ 3-й часъ, то-есть *2-е декабря*, другой усъ—12-й часъ, *Паденіе съ престола*.

Наверху циферблата колоколъ—въ видѣ генеральской шляпы, съ надписью: *Европа;* по сторонамъ по женской фигурѣ, которыя молотомъ бьютъ часы. Одна мерзкая, съ змѣиными волосами Медузы, около нея ощерившаяся мертвая голова. Это *война*. Другая прекрасная; около нея голубь съ масличною вѣтвію въ носу. Это *миръ*. Руки той и другой съ молотами приводятся въ движеніе двумя проволоками, которыя по обѣ стороны циферблата спускаются внизъ въ руки Gigi, немножко выставленныя изъ-за циферблата. Gigi дергаетъ обѣ проволоки, но ударяетъ часы только *война*, потому что онъ порвалъ проволоку *мира*.

Въ той же болонской юмористической газетѣ, въ № отъ 2-го сентября, какъ разъ наканунѣ плачевной катастрофы

съ Наполеономъ, издана не менѣе остроумная картинка, подъ заглавіемъ: *Дипломатическій обѣдъ*. За столомъ сидятъ вдвоемъ король Вильгельмъ и Бисмаркъ, оба, по филистерскому обычаю нѣмцевъ, завѣсили себя салфетками, какъ завѣшиваютъ за столомъ дѣтей. На столѣ стоятъ два пирога, на одномъ подписано: *Лотарингія*, на другомъ—*Эльзасъ*, и двѣ бутылки съ виномъ, одна съ рейнвейномъ, другая съ Lacrima Cristi; подписано: на первой *Рейнъ*, на второй—Lacrima Napoleone (то-есть слезы Наполеона). Бисмаркъ налилъ въ бокалъ королю *Рейна*. Король поднялъ свой бокалъ и собирается его выпить. У стола, отворотившись отъ пирующихъ, стоитъ Евгенія и вытираетъ полотенцемъ тарелку, между тѣмъ какъ горемычный Gigi, какъ трактирный половой, съ салфеткой на плечѣ, преусердно откупориваетъ еще бутылку, съ ярлыкомъ: *Шампанья*. Около него на полу стоитъ цѣлая корзинка съ пробками, которыя онъ успѣлъ уже откупорить отъ бутылокъ другихъ провинцій Франціи. Тутъ же всенижайше прислуживаетъ мальчикъ, судя по орлиному носу,—дѣтище неутомимаго откупорщика, который свою неблагодарную работу сопровождаетъ горючими слезами.

Подъ картинкой подпись:

«Вильгельмъ: За здравіе всей Германіи! Gigi говорилъ, что придетъ обѣдать въ Берлинъ со всею своею фамиліей, а вмѣсто того вотъ мы у него завтракаемъ, пробуемъ Лотарингіи и Эльзаса, и скоро будемъ ѣсть Страсбургскій пирогъ. Бисмаркъ! дайте другую бутылку рейнвейна, а пробку передайте Gigi, который не хочетъ пить и готовитъ намъ Шампанью.

Gigi: Чортъ побери! хорошо имъ шутить! Но смо-

трите, чтобы Шампанья не хватила вамъ въ ноги,—тогда не доберетесь до Парижа!»

Не знаю, какъ на вашъ вкусъ, а мнѣ вообще нравятся итальянскія карикатуры, потому что онѣ всегда просты, иногда наивны,—но всегда игривы и веселы, и безъ педантскихъ претензій. Нѣмецкая шутка обыкновенно бываетъ умна, даже глубокомысленна, но для своего назначенія тупа; это не смѣхъ, не игривая улыбка, а гримаса, которою старый ворчунъ поддѣлывается подъ веселую мину. Случилось мнѣ увидѣть въ Миланѣ, въ одномъ изъ №№ туринскаго Fischietto, нѣмецкую карикатуру, перепечатанную изъ достопочтеннаго *Кладдерадача*. Что́ за плачевный тонъ! Какія устарѣлыя балладныя выходки тѣхъ временъ, когда *въ двѣнадцать часовъ по ночамъ изъ гроба вставалъ барабанщикъ!* Такъ какъ нѣмецкія иллюстраціи есть въ Москвѣ, то не буду описывать вамъ ту трагическую карикатуру не на Наполеона, а скорѣе на нѣмецкія карикатуры же, гдѣ изображенъ самъ Наполеонъ, сидящій на собственномъ своемъ гробѣ, который везутъ два коня, одинъ называется *Голодъ*, другой—*Нищета*. Наставительно, какъ азбука, но не знаю, умно ли,—по крайней мѣрѣ, не смѣшно и не ново.

Кстати о Нѣмцахъ. Другой туринскій юмористическій листокъ, подъ названіемъ Pasquino, въ виду того, что дамы въ настоящее время не могутъ получать парижскихъ модъ, предлагаетъ для модистокъ цѣлый рядъ преуморительнныхъ рисунковъ, изображающихъ неуклюжихъ Нѣмокъ въ самыхъ карикатурныхъ ихъ національныхъ костюмахъ, ихъ головные уборы съ кузовами вмѣсто шляпокъ и съ какими-то ослиными ушами изъ

лентъ вмѣсто чепцовъ и наколокъ, а также и нѣмецкую обувь съ образчиками неуклюжихъ ногъ нѣмецкихъ прелестницъ. При этомъ вспоминается Гейне, который не могъ найти такого большаго листа бумаги, чтобы начертить на немъ ножку своей соотечественницы. Бумага по-итальянски называется carta: это надобно знать, чтобы понять остроту слѣдующей къ этому приписки Пасквина: «И дѣйствительно, для ноги короля Вильгельма становится тѣсна *карта* Европы.» Надъ этими словами изображена нога въ сапогѣ со штрипками, стоящая на картѣ цѣлаго свѣта, и только въ уголкѣ карты подписано: *Европа.*

Изъ народныхъ летучихъ листовъ, въ стихахъ, особенно распространены: *Явленіе Наполеона I Наполеону III на Шалонскомъ полѣ, и Завѣщаніе Наполеона III.* Въ первомъ стихотвореніи великій дядя осыпаетъ укоризнами своего племянника за безславіе, которымъ онъ осрамилъ фамилію Бонапартовъ; во второмъ, готовящійся къ смерти Gigi учитъ своего наслѣдника хитрить и подличать, и потомъ кается во всѣхъ содѣянныхъ имъ преступленіяхъ. Оба эти листа явились въ публикѣ задолго до злосчастнаго плѣна.

Но сегодня поутру, только что я вышелъ со двора, на первой же площадкѣ нашелъ громадную толпу, окружившую пѣвца съ гитарой, который пѣлъ только-что сложенную пѣсенку о побѣгѣ Наполеона. Тутъ же нѣсколько человѣкъ продавали листки текста, по сольду за штуку. Пѣсенка на мѣстномъ нарѣчіи, подъ риѳмованнымъ заглавіемъ:

Questa lè na noeuva canson
A soura la fuga de Napoleon.

Не прошло мѣсяца съ тѣхъ поръ, какъ я сообщилъ вамъ въ моей первой корреспонденціи изъ Базеля о томъ, сколько думъ о современныхъ судьбахъ навѣяла мнѣ старинная книжка Эразма Роттердамскаго: *Похвала Глупости*, съ рисунками Гольбейна; мнѣ казалось тогда, что на поляхъ книги, не зарисованныхъ великимъ живописцемъ, можно бы начертить что-нибудь поучительное и для нашего времени: и вотъ итальянскія карикатуры предлагаютъ уже бѣглые эскизы того, что создастъ когда-нибудь болѣе искусная рука.

III.

Венеція. 18 (6) сентября.

Повсемѣстныя демонстраціи противъ правительства въ Италіи наконецъ уступили мѣсто такимъ же повсемѣстнымъ національнымъ торжествамъ. Итальянскія войска вступили наконецъ въ Папскую Область, и пока я пишу это письмо, можетъ-быть, занимаютъ и самый Римъ, о чемъ вы получите телеграфное извѣстіе, безъ сомнѣнія, ранѣе моего письма.

Еще 4-го сентября, какъ я уже извѣщалъ васъ изъ Милана, въ театрѣ Св. Радегонды собирался митингъ политико-демократическаго общества, съ цѣлію побудить нерѣшительное правительство къ немедленному занятію Вѣчнаго Города; еще болѣе многочисленный митингъ собирался 8-го сентября въ Болоньѣ, въ городскомъ амфитеатрѣ, гдѣ единогласно были приняты слѣдующія шесть предложеній: Римъ—столица Италіи, уничтоженіе свѣтской власти папы, свобода совѣсти, радикальное

преобразованіе политическаго и нравственнаго состоянія Италіи, симпатія къ Французской республикѣ и привѣтствія Гарибальди и Мадзини. Еще на этомъ митингѣ президентъ собранія грозилъ правительству революціей, если оно не захочетъ внимать голосу народа, а толпы, возвращавшіяся съ митинга, которыя мнѣ случилось видѣть изъ кофейни подъ знаменитыми кривыми башнями, воспѣтыми Дантомъ,—эти толпы, говорю, слѣдуя за національнымъ трехцвѣтнымъ знаменемъ, кричали виваты Риму—столицѣ Италіи, французской республикѣ, Италіи, итальянскому войску и наконецъ Гарибальди и Мадзини. Прошло только четыре дня—и 12-го сентября, рано утромъ, меня разбудили въ Падуѣ новые крики и на новый ладъ: опрометью бѣгали по площади и у мраморной кофейни Педрокки продавцы газетъ и неистово выкрикивали новѣйшее телеграфное извѣстіе о вступленіи итальянскихъ войскъ въ Папскую Область, и не больше какъ черезъ часъ послѣ того весь городъ, по всѣмъ улицамъ и переулкамъ, торжественно изукрасился трехцвѣтными національными знаменами. Утренній поѣздъ, въ которомъ мы ѣхали въ Венецію, везъ желанное для всѣхъ извѣстіе и на всѣхъ станціяхъ сообщалъ великую патріотическую радость. Когда мы прибыли въ Венецію, телеграфъ уже задолго опередилъ насъ, и площадь Св. Марка, и Riva dei Schiavoni, и узенькіе переулочки къ мосту di Rialto успѣли уже пріукраситься національными цвѣтами тысячи знаменъ, спускавшихся съ верхнихъ этажей чуть не до самой мостовой. На другой день, то-есть 13-го сентября, празднество повторилось съ бо́льшимъ торжествомъ. Площадь Св. Марка сіяла тысячами огней, представляя видъ громадной залы,

въ которой поднималось пятнадцать гигантскихъ канделябровъ со множествомъ газовыхъ рожковъ. Посреди площади игралъ оркестръ музыки, а вся она, будто настоящая зала, была уставлена стульями и столами, за которыми трудно было найти пустое мѣсто. Каменные пьедесталы трехъ мачтъ, стоящихъ на площади предъ соборомъ Св. Марка, были картинно усѣяны живыми группами матросовъ, гондольеровъ, торговокъ и прочаго простаго люда; по одну сторону, освѣщенная сіяніемъ площади, громадная колокольня врѣзывалась въ темное небо своею остроконечною вершиной, по другую—выступала изъ тѣни знаменитая башня съ часами, служащая пьедесталомъ двумъ чернымъ великанамъ, которые огромными молотами бьютъ каждый часъ въ колоколъ; а прямо поднимался самый соборъ, сначала своими столпами, сложенными изъ десятковъ колоннъ, потомъ золотыми мозаиками и украшеніями изъ разноцвѣтнаго мрамора, закругленными въ арки, а наконецъ, надъ этими византійскими арками, уходили въ темное небо стрѣлки, завитки и башенки изъ бѣлаго мрамора, которыми итальянская архитектура убрала строгія очертанія этого византійскаго зданія.

Пишу только о томъ, чему я самъ былъ свидѣтелемъ; а еслибъ я воспользовался журнальными свѣдѣніями о безчисленныхъ демонстраціяхъ и овацiяхъ по всѣмъ городамъ и мѣстечкамъ Италіи, то уже одни эти свѣдѣнія, сгруппированныя вмѣстѣ, представили бы небывалую картину всеобщаго національнаго торжества, которая столько вѣковъ грезилась и мечталась всѣмъ итальянскимъ патріотамъ, начиная отъ Данта до Гарибальди и Мадзини. И каждый городъ праздновалъ національную

радость по-своему, согласно своимъ мѣстнымъ и историческимъ условіямъ. Въ Генуѣ иллюминація охватила весь берегъ, съ кораблями и лодками, и высоко поднялась на самыя вершины Апеннинъ, окружающихъ городъ. Верона освѣтила и изукрасила свой античный амфитеатръ и иллюминовала альпійскія террассы, съ которыхъ она спускается въ Ломбардскую долину. Во Флоренціи толпы рабочихъ собрались на соборной площади у *Дантова камня*, и свое національное торжество соединили съ овваціями флорентійскому поэту, пророчество и завѣщаніе котораго наконецъ исполняются въ эти великіе для итальянскаго народа дни.

Не знаю, какъ политики по ту сторону Альпійскихъ горъ смотрятъ на занятіе итальянскими войсками Рима и на роль, которую играетъ въ этомъ дѣлѣ правительство Виктора-Эммануила; но живя здѣсь, присматриваясь и прислушиваясь къ тому, что̀ дѣлается кругомъ, приходишь къ убѣжденію, что еслибы правительство не рѣшилось ускорить удовлетвореніемъ общихъ стремленій и надеждъ, то по всей Италіи неминуемо вспыхнула бы революція, которая пришлась бы теперь кстати, потому что революція и въ Парижѣ, а Итальянцы издавна привыкли подражать Французамъ.

Это опасеніе высказывается очень рѣзко въ одной статейкѣ, подъ заглавіемъ *Италія и обезьяны*, въ туринскомъ Fischietto, вышедшемъ 8-го сентября, то-есть, какъ разъ въ самый разгаръ народнаго недовольства правительствомъ. Статейка называетъ итальянскихъ политиковъ обезьянами: «*Обезьяны* республиканскія или монархическія, смотря по тому, какое управленіе преобладаетъ во Франціи, обезьяны всеобщей подачи

голосовъ, агитаціи выборовъ, безполезныхъ демонстрацій, смѣшныхъ воззваній и пр.,—что̀ бы ни дошло къ намъ изъ-за Альпъ, служитъ образцомъ того же самого рода, того же цвѣта... До сихъ поръ были мы благословенною породой людей, которые не хотѣли пользоваться свободой мысли; мы считали преступленіемъ противъ здраваго смысла думать и разсуждать собственною головой: вся наша прыть, вся наша отвага ограничивалась тѣмъ, чтобы подражать тому, что̀ дѣлаютъ другіе... Вотъ и теперь: во Франціи объявлено паденіе имперіи и провозглашена республика. Что̀ же мы? По врожденной маніи *подражанія*, и мы готовы бы сдѣлать *то же самое*.»

Не вдаваясь въ политическія тонкости передовыхъ статей, и только на основаніи народныхъ толковъ и народныхъ летучихъ листковъ, можно ясно видѣть, что текущія или, лучше сказать, мчащіяся событія нашихъ дней послужили Итальянцамъ хорошимъ урокомъ, образумили ихъ, остепенили. Весь міръ не заключается для нихъ теперь въ одной только Франціи; они узнали, что кромѣ Австріяковъ, которые владѣли Миланомъ и Венеціей, и кромѣ придворной челяди, толпившейся нѣкогда при мелкихъ дворахъ Модены, Мантуи и другихъ городовъ, есть Нѣмцы и другіе, которые кое въ чемъ не уступятъ и самимъ Французамъ. Дѣйствительно, когда въ самый разгаръ войны выѣхалъ я въ Италію, для меня было неожиданною новостію встрѣтить между Итальянцами такъ много сторонниковъ прусской партіи; даже простой народъ узналъ, что̀ такое Пруссаки, по множеству картинокъ, повсюду распространенныхъ, съ изображеніями прусскихъ военачальниковъ, военныхъ

костюмовъ и, наконецъ, побѣдъ Пруссаковъ надъ Французами. Все же нѣтъ ни малѣйшаго сомнѣнія, что Италія и теперь больше сочувствуетъ Франціи. Она ненавидѣла Наполеона III и торжествовала, когда поражалъ именно его Вильгельмъ Прусскій: но теперь, когда во Франціи совершился переворотъ, итальянскія карикатуры начинаютъ пугать воображеніе королемъ-военачальникомъ. «Господи Боже воинскихъ силъ»! воскликнулъ король, склоняясь предъ Господомъ Богомъ, на одной картинкѣ въ Fischietto:—«пошли, Господи, завтра еще одну побѣду надъ Парижемъ!» — «Я только что покаралъ мясника человѣческой плоти, былъ ему отвѣтъ,—и ты дерзаешь просить моего сообщества въ новой рѣзнѣ!» Карикатуры издѣваются даже надъ манерой, которую принимаетъ Вильгельмъ въ своихъ извѣщеніяхъ о побѣдѣ, призывая имя Божіе и полагаясь на Божію помощь. Въ послѣднемъ нумерѣ туринскаго Pasquino помѣщенъ цѣлый рядъ картинъ съ изображеніемъ того, какъ Промыслъ прислуживаетъ Вильгельму въ теченіе всего дня, будитъ его по утру, подаетъ ему ѣсть, укладываетъ спать и т. п.

Сочувствуя Французамъ, Итальянцы же все не одобряютъ ихъ упорства въ продолженіи войны съ Прусаками. «Если временное правительство будетъ упорствовать въ намѣреніи прогнать врага изъ Франціи, не имѣя для того достаточныхъ средствъ, сказано въ миланскомъ Spirito folletto, отъ 8-го сентября,—то вопросъ получитъ новый видъ,—и кто знаетъ, сколько послѣдуетъ бѣдствій! Честь! великое слово! Честь Франціи—это то же, что честь тѣхъ господъ, которые очищаютъ ее дуэлью. Надобно биться»... и присовокупляютъ: «не уступать

врагу ни на шагъ, пока онъ не превратитъ всей Франціи въ груды пепла и труповъ!» Въ той же статьѣ далѣе идетъ рѣчь объ итальянскихъ симпатіяхъ къ Пруссіи и Франціи: «Европейскіе народы привѣтствовали Пруссію, пока она, защищая себя, поражала кесарство Наполеоновское. Но если теперь рѣшится она низложить новую республику, прощай привѣтствія! Либеральные элементы всей Европы будутъ на сторонѣ Франціи, тогда какъ Пруссія наслѣдуетъ симпатіи именно той партіи, которая доселѣ была за Наполеона. Что касается Италіи, то этотъ маневръ у насъ уже начинается. Изъ боязни, чтобы республика не перешла къ намъ за Альпы, начинаютъ уже бросать грязью во временное правительство Парижа. Мало-по-малу король Вильгельмъ сдѣлается идоломъ, которому будутъ покланяться.... только за то, что онъ рѣшился низложить республику.»

Итакъ, злосчастный Gigi сходитъ со сцены народныхъ карикатуръ. О немъ намекаютъ только какъ о случайной обстановкѣ, какъ объ аксессуарѣ для другихъ важнѣйшихъ интересовъ дня. Бѣдный Gigi, то-есть Лудовикъ-Наполеонъ, не удостоивается даже насмѣшки лично на него обращенной; потому что онъ жалокъ, потому что лежачаго не бьютъ. Скоро забудутъ типическія черты его карикатуры, съ длиннымъ носомъ и безконечными усищами, на тоненькихъ ножкахъ, съ толстымъ пузомъ; и золотые наполеондоры, какъ античныя медали римскихъ императоровъ, оставятъ въ памяти потомства изящное воспоминаніе о римскомъ профилѣ, увѣнчанномъ—какая злая насмѣшка—побѣдоносными лаврами!

Теперь для народной иллюстраціи явились новые ин-

тересы: Рошфоръ, Мадзини, и особенно папа съ его неудачною непогрѣшимостью; а Gigi, какъ поскребышъ старины, занимаетъ при нихъ свое обычное мѣсто—ржаваго тормаза. Вотъ, напримѣръ, на картинкѣ миланскаго Spirito folletto изображены три узника: Рошфоръ, Мадзини и Gigi. Двое первыхъ по-поясъ, стоятъ наверху башенъ, а между башнями клѣтка, будто для попугая,—и въ ней стоитъ, пригорюнившись, Gigi. «Первый уже вышелъ, гласитъ надпись,—второй скоро выйдетъ, а клѣтка послѣдняго, можетъ, никогда не растворится.» Кстати о Мадзини. По случаю его недавняго заключенія, въ томъ же юмористическомъ журналѣ помѣщена довольно мѣткая насмѣшка надъ итальянскимъ правительствомъ: «Казалось, что послѣ арестованія Мадзини правительство итальянское стерло съ лица земли всякое опасеніе республики. А вотъ республика провозглашается во Франціи! Какъ же это случилось? Неужели и кромѣ Мадзини нашлись-таки въ Европѣ республиканцы?

Но особенно служитъ Gigi аксессуаромъ для папы. То онъ, въ неаполитанскомъ *Свѣтильникѣ* (La Lucerna) въ костюмѣ рыцаря, будто даму, въ дезабилье, держитъ папу за талію, и оба заливаются слезами подъ стишокъ изъ Риголетто: Taci, il piangere non vale! Iniquo traditore! Карикатура незамысловатая, но во вкусѣ и въ нравахъ пѣвучаго народа, который привыкъ жить припѣвая, прилагая аріи своихъ оперъ къ текущимъ событіямъ. То, какъ пилигримы или, по нашему, калѣки перехожіе, въ Болонской *Лягушкѣ* (La Rana), идутъ они подъ-руку, но отвернувшись другъ отъ друга, оба съ посохами, на которыхъ висятъ фляжки: на папиной

фляжкѣ подписано: *свѣтская власть*, на фляжкѣ Gigi: *имперія*. Папа проливаетъ горькія слезы; Gigi оторопѣлъ и сдѣлалъ самую жалкую мину, разинулъ ротъ, прищурилъ глаза, изъ которыхъ льются слезы; даже усы не въ авантажѣ,—повисли вострыми сосульками.

Римъ—главный предметъ итальянской печати текущихъ дней; папа—главный герой итальянской иллюстраціи и карикатуры. Когда правительство медлило вопросомъ о занятіи Рима, юмористическіе журналы другъ предъ другомъ соперничали въ выраженіи всеобщаго нетерпѣнія; насмѣшки самыя язвительныя сыпались и на министерство, и на военачальниковъ: генералъ Cadorna превратился въ Ca-dorma, потому что онъ *спитъ* со своими полками; спитъ и Римъ, и не хочетъ рѣшительнымъ шагомъ выступить на призывы своихъ итальянскихъ братій. Эта послѣдняя мысль изображена на картинкѣ въ Pasquino. Римъ, въ видѣ женщины, спитъ на кровати; въ головахъ у нея виситъ на стѣнѣ башмакъ, носокъ котораго украшенъ двумя символическими ключами папской власти. Въ двери спящей стучитъ толпа съ криками: «Римъ! вставай!» А спящая отвѣчаетъ въ просонкахъ же: «Подождите, когда проснусь сама.»

Наконецъ правительство удовлетворило націю: и что же? Вы думаете, что всѣ въ Италіи довольны правительствомъ, хотя бы въ эту минуту національныхъ овацій? Но послушайте, какіе голоса начинаютъ раздаваться изъ Неаполя, что начинаютъ пророчить Риму, когда онъ станетъ столицей Италіи. «Когда будетъ занятъ Итальянцами городъ Калигулъ и Борджій, говоритъ въ передовой статьѣ неаполитанская Lucerna,—тогда со-

отечественники Пасквина и Марфорія будутъ собраны на сходки и, какъ во всѣхъ комедіяхъ, свадебный контрактъ будетъ заключенъ общею подачей голосовъ. Папа не потеряетъ, а только расширитъ кругъ своей власти по всей Италіи до самыхъ Альпъ, для того, чтобы была обезпеченнѣе и спокойнѣе корона Италіянскаго королевства подъ сѣнію святыхъ ключей. Когда заключится союзъ со священствомъ, молебны пріумножатся, какъ циркуляры министровъ....»

ЗАДАЧИ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КРИТИКИ.

I.

Въ теченіе послѣднихъ какихъ-нибудь тридцати лѣтъ искусство сдѣлало громадные успѣхи, и на практикѣ и въ теоріи, несмотря на то, что наше время, казалось бы, вовсе не отличается художественными стремленіями. Какъ ни великъ былъ переворотъ, совершившійся въ умахъ всей Европы вслѣдъ за французскою революціей конца прошлаго столѣтія, но искусство, хотя и очистилось нѣсколько отъ предразсудковъ и крайностей ложнаго классицизма, все же оставалось въ старинной колеѣ, проторенной великими мастерами XVI столѣтія, такъ что живописцы и скульпторы, даже сороковыхъ годовъ текущаго столѣтія, продолжали питать полнѣйшее убѣжденіе, что послѣднее слово уже сказано Рафаэлемъ, Микель-Анджело и другими знаменитостями цвѣтущей эпохи, что дальше ихъ идти нельзя, что только въ заколдованномъ ими кругу сюжетовъ и идей

искусство можетъ вращаться, только въ выработанныхъ ими формахъ можетъ оно быть выражаемо. Авторитетъ господствовалъ тогда въ полной силѣ, наперекоръ романтической школѣ, проповѣдовавшей свободу фантазіи,— авторитетъ, не очищенный критикой, безсознательно принятый на вѣру и, по странному безвкусію, наслѣдованному еще отъ XVII вѣка, уравнявшій на одной степени Рафаэля и приторнаго Гвидо Рени, Тиціана и болѣзненнаго Доменикино, Микель-Анджело и какое-нибудь дюжинное дарованіе въ родѣ Караваджіо. XVI столѣтіе ослѣпило такимъ блескомъ художественныхъ знаменитостей, что позади этого лучезарнаго времени, въ темнотѣ предшествовавшихъ ему столѣтій, ничего иного не видѣли, кромѣ дѣтскихъ попытокъ, отличающихся болѣе ошибками и безвкусіемъ, нежели какими-либо другими, заслуживающими уваженія, качествами. До сороковыхъ годовъ лучшимъ путеводителемъ по Италіи почиталась книга Валери. Съ какимъ вниманіемъ останавливается онъ на дюжинныхъ, манерныхъ, лживыхъ произведеніяхъ Альбано или братьевъ Караччи, и какъ свысока относится о наивныхъ произведеніяхъ Джіотто, Филиппо Липпи и другихъ мастеровъ XIV и XV столѣтій! Часто даже проходитъ мимо, вовсе ихъ не замѣчая. Крайняя неразборчивость въ выборѣ авторитетовъ говорила столько же объ ограниченности взгляда на художественное произведеніе, сосредоточеннаго не на внутреннемъ содержаніи, а на красивой формѣ, сколько и о безвкусіи, которое ставило школу Болонскую наравнѣ съ свѣтилами начала XVI столѣтія, не замѣчая въ ней ни манерности, ни ложной идеализаціи, ни крайностей матеріализма, ни безсилія удержаться на художественномъ

преданіи цвѣтущей эпохи, котораго она не понимала и которому не умѣла и не могла искренно сочувствовать, хотя и старалась всѣми силами ему слѣдовать. Въ то время, когда учились смотрѣть на искусство глазами Валери, назвали бы невѣждой, осудили бы въ ереси того, кто нашелъ бы недостойнымъ *Причащенію Св. Іеронима* Доменикино стоять въ Ватиканской галлереѣ рядомъ съ *Преображеніемъ* Рафаэля, или предпочелъ бы, въ отношеніи искренности и глубины мысли и чувства, религіозныя произведенія Беато Анджелико или Филиппо Липпи многимъ изъ Мадоннъ даже самого Рафаэля.

Любознательная пытливость и положительность нашего времени должны были, рано ли, поздно ли, положить конецъ этой неурядицѣ въ поклоненіи авторитетамъ. Безсознательная вѣра въ ихъ непогрѣшимость должна была уступить мѣсто анализу, критикѣ: впрочемъ не съ тѣмъ, чтобы эти авторитеты ниспровергнуть, а съ тѣмъ, чтобы поставить ихъ на болѣе прочномъ основаніи, руководствуясь преемствомъ ихъ историческаго развитія и сознательнымъ убѣжденіемъ въ ихъ дѣйствительныхъ достоинствахъ, очищенныхъ историческою и эстетическою критикой отъ разныхъ несовершенствъ, принадлежащихъ ихъ времени, направленію и другимъ случайностямъ. Всепримиряющій, безпристрастный взглядъ историческій долженъ былъ съ одинаковымъ вниманіемъ остановиться и на великомъ и на маломъ, и каждому историческому явленію, каждому столѣтію воздать должное. Надобно было не только въ ближайшихъ къ нашему времени столѣтіяхъ усмотрѣть рѣшительные успѣхи въ развитіи искусства сравнительно съ блистательною эпохой Медичисовъ и папы Льва X, но и въ періодѣ, предшествовав-

шемъ этой эпохѣ—такія высокія достоинства, которыхъ не могли уже наверстать своими, хотя бы и неоспоримыми, совершенствами даже такіе великіе художники, какъ Рафаэль, Рубенсъ, Рембрандтъ и др.

Вотъ та точка зрѣнія, отъ которой отправляется современное искусство и въ практическомъ, и въ теоретическомъ отношеніи. Авторитетъ внесенъ въ общую раму историческаго развитія, и будучи примиренъ какъ со всѣмъ ему предшествующимъ, такъ и съ послѣдующимъ, не только не подавляетъ свободы художественнаго дарованія и не даетъ односторонняго и узкаго направленія теоріи, но въ качествѣ твердаго, историческаго факта даетъ основу и художественной практикѣ, и теоріи.

Чтобъ увидѣть въ потемкахъ XIV и XV столѣтій настоящій свѣтъ, надобно было сорвать съ нихъ блистательную завѣсу эпохи Возрожденія, которою они были такъ долго сокрыты отъ міра. Этотъ подвигъ былъ результатомъ не внезапнаго вдохновенія, а усидчивой, копотливой работы ученыхъ тружениковъ, примѣнившихъ строгій методъ историческихъ изслѣдованій къ области искусства. Труды нѣмецкихъ ученыхъ и художниковъ занимаютъ здѣсь первое мѣсто. Надобно было такимъ скромнымъ дѣятелямъ, какъ Руморъ, на основаніи старинныхъ документовъ, лѣтописей и мемуаровъ и по заброшеннымъ, забытымъ дотолѣ памятникамъ искусства, тщательно изучить эти неистощимо-богатыя идеями потемки, чтобъ открыть въ нихъ источники высочайшаго христіанскаго воодушевленія, изъ которыхъ потомъ развилось все новое искуство. Надобны были неутомимому Рамбу десятки лѣтъ, чтобы въ подземныхъ церквахъ Италіи, въ запустѣлыхъ монастырскихъ сараяхъ, въ

развалившихся часовняхъ изготовить сотни копій, въ величину подлинника, со старинныхъ произведеній живописи и явить ихъ непризнанное до тѣхъ поръ величіе предъ всѣмъ свѣтомъ, основавъ въ Дюссельдорфѣ цѣлый музей изъ этихъ копій.

Исторія Живописи берлинскаго профессора Куглера, вышедшая первымъ изданіемъ въ самомъ концѣ тридцатыхъ годовъ, не мало способствовала распространенію въ нѣмецкой публикѣ этихъ новыхъ результатовъ въ пониманіи ранняго періода искусства. На французскомъ языкѣ съ особеннымъ успѣхомъ популяризовалъ этотъ предметъ, съ увлеченіями католическаго направленія, Ріо въ своей книгѣ о *Христіанскомъ искусствѣ*, первая часть которой вышла въ началѣ сороковыхъ годовъ. До какой степени своевременны, необходимы и плодотворны были эти начинанія, свидѣтельствуетъ намъ современная литература по изящнымъ искусствамъ, въ которой средніе вѣка, во множествѣ издаваемыхъ великолѣпныхъ монографій, раскрываютъ предъ европейскою публикой все неистощимое богатство самаго искренняго, высокаго воодушевленія христіанскаго, возбуждая въ одинаковой степени интересы и католиковъ, и протестантовъ, при всемъ ихъ несогласіи въ отношеніи религіозномъ, такъ что глубина и искренность христіанскихъ идей, открываемыхъ въ зданіяхъ готическаго стиля, въ скульптурныхъ роботахъ Пизанской школы, въ картинахъ Стефана Кельнскаго, Ванъ-Эйковъ, въ миніатюрахъ Жана Фукѣ, все болѣе болѣе возбуждаютъ къ себѣ общія симпатіи, не ради какихъ-либо исключительныхъ религіозныхъ тенденцій, а въ уваженіе геніальныхъ проявленій духа человѣческаго во-

обще, съ такою энергіей и въ такой цѣльности выразившихся въ этихъ произведеніяхъ.

Хотя перестали уже въ послѣднее время сосредоточивать исключительное вниманіе на авторитетахъ цвѣтущей эпохи, однако и для нихъ сдѣлано и продолжаетъ дѣлаться теперь такъ много, какъ никогда прежде. Самыя тщательныя, до мельчайшихъ подробностей доведенныя, изслѣдованія историческія и критическія приложены къ каждому изъ произведеній знаменитыхъ художниковъ. Въ публичныхъ архивахъ и въ частныхъ собраніяхъ открыты записки заказчиковъ, счеты мастеровъ, переписки художниковъ и другіе документы, бросающіе новый свѣтъ на исторію того или другаго произведенія, опредѣляющіе его подлинность или указывающіе на подложность многихъ доселѣ признанныхъ за оригиналы старинныхъ копій. Что̀ приписывалось Рафаэлю или Леонардо-да-Винчи, оказалось работой ихъ учениковъ. Въ этомъ отношеніи особенно много сдѣлалъ директоръ берлинской галлереи Ваагенъ. Пересмотрѣвъ почти всѣ европейскія галлереи, и публичныя, и частныя, сколько развѣнчалъ онъ пресловутыхъ картинъ отъ громкихъ титуловъ Корреджіо, Тиціана и другихъ знаменитостей первой руки! Благодаря этому же знатоку, посѣтившему Петербургъ, критически очистился и нашъ Эрмитажъ, изъ котораго удалены были разные самозванные Перуджино, Гвидо Рени, Рембрандты.

На какихъ шаткихъ основаніяхъ разсуждалось до сихъ поръ объ исторіи искусства, можно судить по тому, что только въ послѣдніе годы изданы во Флоренціи *Жизнеописанія художниковъ* Вазари, очищенныя строгою критикой отъ множества неточностей, ошибокъ и яв-

ныхъ выдумокъ, которыя доселѣ выдавались за чистую монету.

Наконецъ самая фотографія, во многомъ оказавшая неисправимый вредъ художественной техникѣ, отнявъ у художниковъ портретную и копировальную практику, вмѣстѣ съ тѣмъ принесла громадную пользу въ изученіи искусства и въ развитіи эстетическаго вкуса, сдѣлавъ для всѣхъ доступными самыя дешевыя копіи, и притомъ во всей точности передающія рисунокъ оригинала. Фотографіи во множествѣ издаются не только въ большомъ форматѣ, для музеевъ, библіотекъ, для людей зажиточныхъ, но и въ форматѣ визитныхъ карточекъ, изъ коихъ на нѣсколько десятковъ франковъ можно, по своему вкусу, составить довольно полный альбомъ.

Итакъ, перелистывая во множествѣ выходящія сочиненія по искусству, пересматривая въ фотографіяхъ Италіи, Бельгіи и особенно Германіи точныя копіи, начиная съ византійскихъ мозаикъ и готическихъ порталовъ и до новѣйшихъ произведеній Каульбаха, Деларош, Лессинга, нельзя не придти къ тому убѣжденію, что наше въ время сдѣланы громадные успѣхи въ пониманіи искусства. Вѣрный историческій взглядъ, безпристрастіе въ оцѣнкѣ произведеній всѣхъ вѣковъ, и самыхъ раннихъ, и позднѣйшихъ, разумное отношеніе къ авторитету, не стѣсняющее творческой свободы, вкусъ, очищенный критикой и сравненіемъ, и неиспорченный предвзятою доктриной—вотъ благотворные результаты этого пониманія и для художественной практики, и для теоріи.

Что касается до нашего отечества, то художествен-

ная практика у насъ, какъ кажется, сдѣлала слишкомъ поспѣшный, рѣшительный скачекъ отъ безусловнаго поклоненія Рафаэлю, Тиціану и Болонцамъ—почти къ такому же безусловному отрицанію этихъ авторитетовъ. Это была крайность, неизбѣжная въ странѣ, гдѣ не успѣлъ еще развиться и выработаться вкусъ къ образовательнымъ искусствамъ, гдѣ еще не могло водвориться художественное преданіе,—крайность, доходившая до смѣшнаго, когда ученики Академіи, вмѣсто того, чтобы воспитывать свой вкусъ по классическимъ образцамъ и учиться исторіи искусства по иллюстрированнымъ изданіямъ и по фотографіямъ, не хотѣли знать никакихъ авторитетовъ, съ презрѣніемъ отзывались о Рафаэлѣ и только въ своемъ вдохновеніи и въ натурѣ думали искать источниковъ своему творчеству. Напротивъ того, на Западѣ, какъ замѣчено выше, вмѣстѣ съ расширеніемъ самаго поприща въ изученіи исторіи искусства, расширялся и кругъ художественныхъ авторитетовъ, дотолѣ сосредоточенный на свѣтилахъ первой величины эпохи Возрожденія, а съ тѣхъ поръ открытый и въ періодѣ предшествовавшемъ. Еслибъ не было признано высокое достоинство художниковъ XIV и XV столѣтій, то, безъ сомнѣнія, Англичане не дѣлали бы капитальныхъ издержекъ на такія громадныя копіи въ величину подлинника, какъ каѳедра въ Пизанскомъ Баптистеріи, или всѣ стѣны въ капеллѣ дворца Риккарди во Флоренціи, исписанныя Беноццо Гоццоли. До половины текущаго столѣтія, въ галлереяхъ списывались копіи только съ мастеровъ, начиная съ эпохи Возрожденія: теперь по всей Европѣ, и особенно въ Англіи, лучше раскупаются копіи съ Беато Анджелико, Филиппо Лип-

пи, съ старыхъ мастеровъ школы Умбрійской, Кельнской и т. п. Въ русской публикѣ не могъ пробудиться интересъ къ этимъ второстепеннымъ авторитетамъ, потому что и авторитеты первоклассные, безъ нагляднаго знакомства съ самими произведеніями искусства, могли быть извѣстны ей только по наслышкѣ. Понятно, слѣдовательно, что у насъ можно безнаказанно издѣваться надъ всякими прежними авторитетами, и въ художественныхъ классахъ, и въ журнальныхъ статейкахъ: этимъ не оскорблялось ничье убѣжденіе, не нарушались никакія привычки, не затрогивались чьи-либо симпатіи. Напротивъ того, самолюбіе толпы вполнѣ удовлетворялось, когда оправдывали ея невѣдѣніе и неразвитость вкуса, когда ниспровергали то, чего она и такъ не знала, и до чего не имѣла никакого дѣла, и когда ей доказывали, что все прошедшее въ искусствѣ уже утратило для нашей современности свою цѣну, что художникъ долженъ забыть всѣ старые предразсудки и прислушиваться только къ раздающимся около него голосамъ дѣйствительности. Теорія тѣмъ болѣе лестная для толпы и соблазнительная, что всякій живетъ настоящею, своего времени жизнію, и прежде всего хочетъ, чтобъ ему говорили то, что̀ ближе къ его насущнымъ интересамъ. Нѣтъ доктрины болѣе заманчивой, какъ та, которая лелѣетъ современное самолюбіе и убѣждаетъ въ возможности, даже въ необходимости отрѣшаться отъ всего прошедшаго.

Пока на Западѣ изучали и теперь еще не перестаютъ изучать ранніе періоды высокаго христіанскаго воодушевленія, съ недосягаемою для нашихъ временъ искренностью и глубиной выразившагося и въ живо-

писи, и въ скульптурѣ, и въ архитектурѣ, у насъ, въ нашей журналистикѣ, богатую литературу по этому предмету упорно заслоняло направленіе мнимо-практическое, враждебное искусству и вообще всѣмъ идеальнымъ стремленіямъ, если только они не соприкасаются непосредственно съ практическими выгодами. Чтобы не компрометировать себя въ полномъ невѣжествѣ и все же отдать нѣкоторый долгъ и изящному вкусу, направленіе это усвоило себѣ, по старой памяти, долю уваженія къ знаменитостямъ эпохи Возрожденія и особенно къ мастерамъ Фламандскимъ; даже отнеслось къ нимъ съ нѣкоторою симпатіей, можетъ быть, потому, что они уже значительно утратили религіозное воодушевленіе, и, болѣе или менѣе вдаваясь въ матеріализмъ, способствовали развитію чувственности. Что же касается до мастеровъ древнѣйшихъ, искреннихъ и наивныхъ, то они не могли войдти въ интересы нашихъ эстетиковъ послѣднихъ годовъ, не потому только, что мало были имъ извѣстны, но и потому, что могли поддерживать въ публикѣ мечтательность и благочестіе. Этого уже никакъ нельзя было потерпѣть въ эпоху, когда для многихъ быть современнымъ значило всякую мысль оцѣнивать только въ ея приближеніи къ принципу общественнаго, политическаго и религіознаго переворота.

Чтобы совсѣмъ покончить съ искусствомъ, надобно было художественное произведеніе до послѣдней крайности унизить предъ дѣйствительностью, низложить до совершеннаго ничтожества. Яблоко рисованное безъ всякаго сравненія негоднѣе яблока дѣйствительнаго, потому что рисованное нельзя откусить; знаменитая *Корова* Поль-Поттера также негодна, потому что ее нельзя до-

ить. Вотъ послѣднее слово этой любопытной теоріи. Само собою разумѣется, что религіозное направленіе въ искусствѣ, по этой теоріи, представлялось крайнею степенью негоднаго, соотвѣтственно тому историческому ученію, тоже пущенному въ нашей журналистикѣ, по которому въ средніе вѣка гораздо больше сдѣлали для цивилизаціи испанскіе Аравитяне-мусульмане, нежели всѣ остальные христіанскіе народы, потому что, по крайней мѣрѣ, развили въ Европѣ отличную породу лошадей.

Такъ какъ все, что̀ человѣкъ ни дѣлаетъ, твердили намъ ежедневно, должно клониться къ практической пользѣ, то если уже разъ заведено на свѣтѣ искусство, то и оно, пожалуй, можетъ быть терпимо, пусть только неуклонно направляется къ этой цѣли. Собственно говоря,—такъ продолжали учить насъ,—искусство въ приложеніи къ ремесламъ имѣетъ бо́льшую цѣнность, и красивая и удобная мебель полезнѣе, а слѣдовательно и въ эстетическомъ отношеніи совершеннѣе всякихъ Мадоннъ и другихъ малеванныхъ нѣжностей; впрочемъ, искусство можетъ быть пригодно и не въ ближайшемъ, непосредственномъ приложеніи къ утвари и разнымъ житейскимъ подѣлкамъ: оно приноситъ нѣкоторую пользу и въ теоретическомъ отношеніи, когда своими идеями способствуетъ воспитанію публики именно въ томъ самомъ направленіи, какое сказанная теорія имѣетъ въ виду.

Прежде всего рекомендуются полнѣйшее, самое рабское подражаніе природѣ и безпощадный *реализмъ*. Сюжеты указываются только въ окружающей дѣйствительности, но въ извѣстномъ направленіи; потому ре-

лигіозные вовсе изгоняются, а изъ историческихъ допускаются только такіе, которые могутъ имѣть современный интересъ, что-нибудь пикантное, задирательное. Между сценами изъ ежедневнаго быта (жанръ) имѣютъ преимущество тѣ, въ которыхъ проглядываютъ неурядицы и безобразіе современной жизни, потому что такія сцены будутъ пріучать къ мысли о необходимости переворота во всѣхъ нашихъ общественныхъ и политическихъ учрежденіяхъ. Обличеніе должно господствовать и въ литературѣ, и въ искусствѣ; вездѣ должна бросаться въ глаза карикатура, для того, чтобы наконецъ весь современный порядокъ вещей превратился въ безобразный фронтисписъ изъ карикатуръ, который никому не жаль было бы сломать до основанія. Идеальное, или точнѣе, по языку этой теоріи, благородное можетъ быть допущено съ самою крайнею разборчивостью, напримѣръ, въ изображеніи политическихъ страдальцевъ, неудавшихся агитацій и т. п. Для назиданія публики можно было, напримѣръ, дозволить такую идеальную, трагикомическую сцену. Тянется обозъ со ссыльными въ каторжную работу. Онъ остановился стоянкой. Кругомъ безотрадная равнина, въ которой теряется въ далекой перспективѣ длинный хвостъ ссыльнаго обоза. Небо суровое, холодное, давитъ свинцомъ на печальную картину, бѣдно, въ линію протянувшуюся на бѣдномъ, тощемъ ландшафтѣ. На первомъ планѣ жалкая телѣга. На телегѣ лежитъ, растянувшись во всю длину, въ предсмертной потяготѣ, ссыльный, юная, прекрасная фигура изъ хорошей фамиліи, судя по его чистому, изящному бѣлью и вообще по благородству всей позы и выраженія. Къ умирающему подходитъ какая-то безобразная

личность въ офицерскомъ сюртукѣ, заматорѣлая въ слѣдованіяхъ по сибирскимъ пустынямъ, разбухшая и побагровѣвшая отъ постоянной привычки пить и не напиваться. Безсмысленно и равнодушно, какъ анатомъ надъ трупомъ, стоитъ этотъ невзрачный представитель россійской администраціи около умирающаго и пробуетъ ему пульсъ, тогда какъ изъ-подъ телѣги конвойный стражъ крадется, чтобы стащить дорогой перстень съ руки, которую въ изнеможеніи, какъ плеть, спустилъ этотъ несчастный. Онъ ничего кругомъ себя не чувствуетъ, не видитъ и не слышитъ, и только угасающій свой взглядъ, уже послѣдній на землѣ, вперилъ онъ къ небу, туда, далеко, гдѣ тонкою полоской тянется въ облакахъ стая птицъ, спѣшащихъ съ негостепріимнаго сѣвера въ счастливыя страны. Шлетъ ли умирающій съ этими крылатыми послами свое завѣщаніе къ роднымъ и друзьямъ, или считаетъ минуты, когда и ему смерть дастъ крылья, чтобы спастись отъ этой страшной, безотрадной жизни?

Романъ и повѣсть въ изображеніи кабацкихъ сценъ, въ психологическомъ анализѣ пьянства, разврата, забулдыжничества, въ сквернословіи дѣйствующихъ лицъ, по малой мѣрѣ, пріучаютъ читателей къ неряшеству и нечистотѣ мыслей и чувствованій. Живопись еще нагляднѣе питаетъ привычку къ разврату, къ ужасамъ крови, къ преступленіямъ. Чѣмъ же инымъ, какъ не предвзятою теоріей и испорченнымъ вкусомъ, можно объяснить несчастный выборъ такого, напримѣръ, сюжета, какъ безпутная пляска пьяной ватаги негодяевъ, которые своими ногами размазываютъ потоки крови, пролитые изъ ранъ тутъ же, среди пляшущихъ, при

смерти лежащаго на столѣ страшно изуродованнаго Робеспьера? *

Чтобъ убѣдить публику, что страшную минуту приближающейся неминуемой смерти человѣкъ встрѣчаетъ не молитвой, не просвѣтлѣніемъ души, разлучающейся съ тѣломъ, а тупымъ отчаяніемъ, въ которомъ человѣкъ теряетъ свое человѣчество и ждетъ смерти, какъ быкъ подъ обухомъ,—живописецъ изобразитъ вамъ не умирающаго на смертномъ одрѣ отъ болѣзни, которая вообще ослабляетъ духъ и дѣлаетъ его доступнымъ мечтательной надеждѣ. Нѣтъ, онъ представитъ вамъ прекрасную женщину, въ полной силѣ цвѣтущаго здоровья. Она заключена въ темницѣ, окно которой спускается до самой рѣки. Наводненіе поднимаетъ воду, которая волнами хлещетъ чрезъ желѣзную рѣшетку окна и заливаетъ темницу. Вотъ она залила ужъ и ножки кровати, и доходитъ до самой койки. Несчастная узница вскочила на койку, прислонилась въ своей бархатной одеждѣ къ заплесневѣлой стѣнѣ; еще нѣсколько мгновеній—и волны достигнутъ ея и тамъ, и мало-по-малу будутъ затоплять ее, пока не погребутъ въ этой страшной темницѣ. Какой трагическій, ужасающій моментъ выбралъ художникъ! Въ какой поразительной правдѣ свѣтятъ зеленоватымъ, зловѣщимъ свѣтомъ эти хлещущія волны и наполняютъ зеленоватымъ отраже-

* Удивительно, какъ еще и до сихъ поръ не опротивѣлъ нашей живописи запахъ крови. На художественныхъ выставкахъ, не болѣе году тому назадъ, въ Петербургѣ и Москвѣ, она пугала ребятъ дѣтскимъ страшиломъ въ видѣ Іоанна Грознаго, какъ онъ, весь запятнанный кровью своего сына, израненнаго имъ на смерть, тянетъ его въ свои объятія, еще пуще пачкаясь въ багровой краскѣ для вящей потѣхи глазѣющей толпы. Примѣчаніе 1885 года.

ніемъ мракъ темницы, который становится прозрачно-влажнымъ отъ тонкаго тумана, поднимающагося изъ воды! И чѣмъ реальнѣе вся эта обстановка, тѣмъ убѣдительнѣе урокъ, который даетъ художникъ въ предсмертномъ выраженіи погребаемой заживо въ этой небывалой, доселѣ не мыслимой могилѣ. Что̀ скажетъ утѣшительнаго это лицо въ минуту послѣдней схватки жизни со смертію? Наконецъ, какой дастъ ему спасительный, торжественный отпечатокъ нашъ просвѣщенный вѣкъ, въ которомъ такъ могущественно заявило себя господство человѣческаго духа надъ физическою природой во всѣхъ этихъ великихъ открытіяхъ и изобрѣтеніяхъ? Увы! Это прекрасное лицо не говоритъ ничего; въ немъ уже нѣтъ выраженія человѣческаго: оно еще заживо покрывается безсмысленностію разлагающагося трупа; и чѣмъ оно изящнѣе въ своихъ чувственныхъ формахъ, тѣмъ безобразнѣе за отсутствіемъ мысли и чувства. Голова несчастной скатывается на грудь, и ноги начинаютъ подкашиваться.... А между тѣмъ, будто въ насмѣшку надъ озвѣрившимся человѣческимъ существомъ, на ту же койку вспрыгнули двѣ мышки,—тоже спасаются отъ гибели, такія же безсмысленныя жертвы неминуемой смерти.

Нужно ли упоминать, какія религіозныя произведенія могутъ выйдти изъ той же школы живописи? Потому что эта школа для извѣстныхъ цѣлей позволяетъ брать и сюжеты религіозные. Но здѣсь наши художники не умѣютъ заинтересовать даже новизной, потому что всю свою заслугу ставятъ въ сочиненіи иллюстрацій къ пресловутой книгѣ Ренана, изображая, вмѣсто Тайной Вечери, сходку подкутившихъ агитаторовъ, или, вмѣсто

Воскресенія Христова, какую-то сутолоку, съ разными тонкими намеками, для которыхъ комментаріи надобно искать въ этой руководящей книгѣ. Въ такихъ произведеніяхъ недостатокъ вдохновенія и остроумія отражается вялостію внѣшней формы, недостатками въ рисункѣ и колоритѣ, манерностію и театральностію. Нѣтъ, надобно быть великимъ геніемъ, чтобы, по пути Ренана, создать въ живописи что-нибудь замѣчательное, еслибы только истинный геній могъ избрать для себя этотъ путь.

II *.

Прежде чѣмъ буду продолжать, надобно условиться въ пониманіи терминовъ, которыми эстетическая критика опредѣляетъ характеръ искусства въ разные періоды его развитія.

Теперь въ поэзіи, а также въ живописи и скульптурѣ, цѣнятъ по преимуществу только реальное. Но что̀ такое въ художественномъ произведеніи реальное? Чѣмъ отличается оно отъ идеальности, матеріальности, спиритуальности и натуральности?

Такъ какъ каждое изъ названныхъ искусствъ ограничивается точными предѣлами въ выборѣ свойственныхъ ему сюжетовъ и пользуется своими собственными ему данными средствами въ ихъ художественномъ воспроизведеніи, то въ избѣжаніе запутанности въ рѣшеніи болѣе сложныхъ вопросовъ, я беру въ соображеніе только искусства изобразительныя, и преимущественно живонись.

* Эта вторая глава составлена и внесена въ статью въ 1885 году.

Натуральное противополагается ненатуральному, то есть, неправильному въ рисункѣ и колоритѣ, безобразному и уродливому, какъ напримѣръ, въ лубочныхъ картинкахъ, — по неумѣлости мастера удовлетворить элементарнымъ требованіямъ всякаго художественнаго произведенія. Требованія эти прежде всего состоятъ въ неукоснительномъ согласованіи художественной формы съ свойствами изображаемыхъ вещей, что̀ достигается подражаніемъ природѣ. Потому натурализмъ есть общее достояніе какъ реалиста, такъ и идеалиста, и кто смѣшиваетъ натурализмъ съ реализмомъ, тотъ не понимаетъ спеціальныхъ исключительныхъ качествъ, которыми этотъ послѣдній отличается отъ натурализма, принимаемаго въ болѣе обширномъ смыслѣ.

При этомъ надобно имѣть въ виду необходимое, существенное условіе, а именно: воспроизведеніе природы въ искусствѣ иначе не возможно, какъ подъ извѣстною, избранною самимъ художникомъ точкою зрѣнія. Она дается существомъ предмета изображаемаго, и потому одинаково обязательна и для идеалиста, и для реалиста, но подлежитъ свободному выбору художника.

Только анатомическое строеніе человѣческаго тѣла, опредѣляемое непреложными законами, стоитъ внѣ личнаго произвола; что же касается до характера человѣка и до выраженія его лица въ безконечныхъ переливахъ расположенія духа, то здѣсь представляется необозримое поприще въ выборѣ одного изъ моментовъ для изощреннаго наблюденіемъ глаза,—и чѣмъ даровитѣе художникъ, будетъ ли то идеалистъ, или реалистъ, тѣмъ блистательнѣе исполнитъ онъ свое призваніе.

Какъ трудно уловить надлежащее, вполнѣ удовлетвори-

тельное сходство портрета съ оригиналомъ, наглядное и самое рѣзкое доказательство можно видѣть въ цѣломъ рядѣ фотографій съ одного и того же субъекта. Иныя изъ нихъ болѣе или менѣе сходны съ нимъ, иныя же до того неудачны, что кажутся снятыми не съ него, а съ кого-то другаго. Хорошо понимающій свое дѣло фотографъ внимательно и долго всматривается въ лицо, съ котораго будетъ снимать фотографію, изучаетъ его съ разныхъ точекъ зрѣнія и въ нѣсколько пріемовъ, чтобы подмѣтить характеристическія черты, господствующія въ его выраженіи, изъятыя отъ всякаго случайнаго, наноснаго ощущенія, которое ихъ иногда застилаетъ, и притомъ старается уловить эти черты въ наиболѣе выгодный моментъ, когда съ особенною силою проявляется въ нихъ индивидувальный отпечатокъ, данный характеру природою и жизнію.

Живописецъ, снимающій портретъ, постановленъ въ болѣе выгодное положеніе. Въ своей льготной работѣ, не стѣсняемой торопливостью фотографическаго производства, онъ можетъ располагать временемъ, чтобы вдоволь ознакомиться съ личностью оригинала и подкараулить цѣлый рядъ такихъ счастливыхъ моментовъ его духовной жизни, въ которыхъ съ особенною полнотою высказываются ея существенныя свойства.

На портретѣ реалистъ сближается съ идеалистомъ. Тотъ и другой состоятъ въ одинаковой зависимости отъ подражанія природѣ, а вмѣстѣ съ тѣмъ одинаково же заявляютъ свою творческую свободу въ выборѣ изъ массы явленій того, что признаютъ за существенное и необходимое.

Еще съ бо́льшею свободою относится художникъ къ

природѣ, будь онъ идеалистъ или реалистъ, когда приводитъ онъ въ одно цѣлое отдѣльные этюды, которые онъ дѣлалъ съ натуры, какъ запасъ для предполагаемой имъ картины историческаго или бытоваго содержанія. Ему нельзя копировать съ натуры, чтобы привести фигуру въ соотвѣтствующее изображаемому сюжету движеніе, напримѣръ, заставить ее въ ужасѣ броситься въ сторону, бѣсноваться во гнѣвѣ или съ радостью кинуться въ объятія друга. Такихъ движеній и чувствъ дать ему натурщикъ не можетъ, точно такъ же какъ драпированный манекенъ не дастъ ему натуральнаго волненія складокъ въ широкомъ одѣяніи идущей фигуры. А до безконечности разнообразная игра взгляда и мгновенныя вспышки ощущеній, желаній, страстей?

Все это и многое другое, что̀ художнику нужно, остается по своей мгновенности недоступно для непосредственнаго копированія съ природы и можетъ быть схвачено на-лету взглядомъ въ случайныхъ наблюденіяхъ и удержано въ памяти, оживляемое воображеніемъ.

Чѣмъ крѣпче память и чѣмъ игривѣе и богаче воображеніе, тѣмъ вѣрнѣе воспроизводится натура и жизнь, а вмѣстѣ съ тѣмъ и могущественнѣе заявляется господство надъ тою и другою свободнаго творчества. Потому великіе художники отличаются громадною памятью, и по различію художественныхъ средствъ—живописцы и скульпторы особенно памятливы на образы, музыканты на звуки, поэты на слова и рѣчи, мастерски вызываемыя ими для своихъ мыслей изъ глубокой сокровищницы роднаго языка.

Хотя живописецъ не копируетъ природу рабски, а только подражаетъ ей, но по своимъ техническимъ сред-

ствамъ состоитъ въ большей или меньшей отъ нея зависимости. Въ очертаніи, т. е. въ контурахъ, онъ особенно связанъ формою изображаемыхъ предметовъ и только при помощи старательнаго ученія успѣваетъ въ надлежащей точности срисовывать съ натуры въ абрисахъ карандашемъ или тушью. Здѣсь точная наука и прилежная практика на основаніи данныхъ правилъ. Что же касается до колорита и свѣтотѣни, то ни школа, ни натура не даютъ ему твердой опоры. Колоритъ видимыхъ въ природѣ предметовъ мгновенно подвергается безконечнымъ переливамъ въ оттѣнкахъ, неуловимымъ для подражанія въ непосредственномъ копированіи, и художнику не только въ ландшафтѣ или исторической картинѣ, но даже и въ портретѣ приходится освѣщать и оттѣнивать колоритъ по памяти, какъ воображеніе удержало въ ея запасахъ уже прежде въ разное время подмѣченные въ природѣ моменты неуловимой для копированія игры колорита въ переливахъ свѣта и тѣни. Потому въ этомъ элементѣ художественной техники болѣе, чѣмъ въ рисункѣ, господствуетъ свобода воображенія и чувства, и преимущественно выражается личность мастера.

Наглядное доказательство этому всякій любитель искусства могъ испытать на себѣ, когда ему случалось посѣтить въ первый разъ неизвѣстную ему до тѣхъ поръ какую нибудь галлерею живописи. Издали, при бѣгломъ обозрѣніи, не успѣвъ еще познакомиться съ сюжетами картинъ, онъ съ перваго взгляда отличитъ по колориту и освѣщенію Рембрандта отъ Рубенса, Мурилло отъ Корреджіо, Гвидо Рени отъ Тиціана, Карла Дольчи отъ Гверчино.

Отъявленный реалистъ Дидро въ своемъ опытѣ о Живописи говоритъ: «рисунокъ даетъ предметамъ образъ, колоритъ даетъ жизнь: это божественное дыханіе, которое все оживляетъ». Гёте въ разборѣ этого сочиненія присовокупляетъ, что колоритъ вызываетъ только на чувствованіе, и потому только чувствованіемъ же инстинктивно воспроизведенъ быть можетъ *.

Въ этомъ оживотвореніи тощихъ, отвлеченныхъ отъ тѣла очерковъ, или контуровъ, въ этомъ личномъ чувствованіи, настроенномъ внушеніями воображенія, состоитъ тотъ существенный элементъ идеальнаго, который живопись уже самыми техническими средствами своими въ колоритѣ и свѣтотѣни предъявляетъ обязательнымъ столько же для идеалиста, какъ и для реалиста, каковы напримѣръ Рембрандтъ и Рубенсъ. Изъ какого-то таинственнаго сумрака, будто изъ смутнаго воспоминанія о далекомъ прошедшемъ, иногда выдвигаетъ передъ нами Рембрандтъ свои животрепещущія, полныя реальнаго бытія фигуры, въ которыя однако не вдругъ можно вглядѣться, а присматриваешься исподоволь, будто входя изъ свѣта въ потемки. Никогда не забуду перваго впечатлѣнія, какое произвелъ на меня Рубенсъ въ портретѣ его жены, сидящей на креслѣ въ саду подъ развѣсистыми вѣтвями (въ Мюнхенской пинакотекѣ). Все это вмѣстѣ, общею своею массою, безъ различія въ очеркахъ сюжета, вдругъ предстало передо мною, будто прозрачная радуга, и потомъ уже мягкими переливами стала она выдѣлять изъ себя образъ блистательной красавицы, въ легкомъ одѣяніи, и окружающую ее листву и цвѣты.

* Diderot's Versuch über die Malerei. Uebersetzt und mit Anmerkungen begleitet.

Съ другой стороны, въ отличіе отъ живописи, точно также и ваяніе, взявъ на себя художественную разработку самой толщи предметовъ, въ статуѣ или въ рельефѣ, отказываетъ себѣ въ колоритѣ и свѣтотѣни, чтобы снискать въ данныхъ ей техническихъ средствахъ ту идеальность, которою она отличаетъ свои произведенія отъ балаганнаго реализма восковой куклы, набѣленной и нарумяненной, въ парикѣ и въ одеждѣ, сшитой портнымъ.

Сказанное мною до сихъ поръ касается самыхъ элементарныхъ понятій эстетической теоріи; но я призналъ необходимымъ начать съ подражанія природѣ по двумъ причинамъ: вопервыхъ, чтобы предупредить тѣхъ изъ читателей, которые смѣшиваютъ натурализмъ съ реализмомъ по старой привычкѣ, идущей еще отъ временъ Гёте, который фламандскихъ реалистовъ называлъ натуралистами, и вовторыхъ, чтобы въ самой техникѣ живописцевъ и скульпторовъ указать такіе идеальные принципы, обусловливаемые сущностью образовательныхъ искусствъ, безъ которыхъ обойтись невозможно и реалисту.

Теперь перехожу къ матеріализму.

Матеріальное противополагается духовному и въ искусствѣ заявляетъ себя преобладаніемъ вещественнаго и тѣлеснаго надъ такими чертами, въ которыхъ, независимо отъ явленій физіологическихъ, высказывается душа. Потому говорятъ, напримѣръ, о красотѣ матеріальной и красотѣ духовной. Первую технически воспроизводитъ искусство во всѣхъ членахъ человѣческаго тѣла, съ головы до ногъ, что особенно удавалось классической скульптурѣ, которая потому такъ настоятельно была

направляема къ изображенію фигуръ обнаженныхъ. Послѣдняя является преимущественно въ чертахъ лица и особенно въ выраженіи глазъ, которое до безконечнаго разнообразія умѣетъ воспроизводить живопись, стремясь исчерпать неистощимую глубину всевозможныхъ душевныхъ состояній.

Безподобный образецъ красоты духовной представляетъ Рафаэлева *Св. Цецилія* (въ Болонской пинакотекѣ), въ выраженіи лицъ какъ этой покровительницы музыки, такъ и стоящихъ около нея святыхъ, изъ которыхъ каждый по-своему внимаетъ гармоніи звуковъ, раздающихся съ неба. Сама она, поднявъ глаза вверхъ къ небесному источнику вдохновенія, вся проникнута неземнымъ, какимъ-то успокоительнымъ, блаженнымъ восхищеніемъ. Апостолъ Павелъ, опустивъ голову къ землѣ, гдѣ валяются брошенные Цециліею обломки органа, погрузился въ глубокую думу о тщетѣ всего земнаго передъ духовными сокровищами, ниспосылаемыми свыше. По другую сторону стоитъ юный Іоаннъ Богословъ. Съ благоговѣйною любовью устремляетъ онъ взоры на святую покровительницу музыки, чтобы ея просвѣтленнымъ восторгомъ довершить себѣ райское наслажденіе, вкушаемое имъ отъ небеснаго пѣснопѣнія. Апостолъ Павелъ глубоко чувствуетъ неземную музыку, потому онъ такъ и скорбитъ о напрасныхъ усиліяхъ человѣка низвести небесное на землю. Блаженное спокойствіе Цециліи въ ясномъ созерцаніи райской гармоніи противополагается стремительному порыву обращающагося къ ней съ пылающими отъ восторга взорами Іоанна Богослова. Такъ и вѣетъ отъ этихъ лицъ звуками музыки! Стóитъ только забыться, и представишь себѣ,

будто и самъ, вмѣстѣ съ ними, слушаешь: только засмотрѣвшись на нихъ, такъ поглощенъ видимымъ, что перестаешь слышать.

Примѣръ грубаго матеріализма могутъ представить обжоры-аббаты, въ дюжинныхъ олеографіяхъ выставляемые въ окнахъ художественныхъ магазиновъ. Одинъ аббатъ подноситъ ко рту устрицу на раковинѣ. Сладострастно растопырилъ онъ губы, готовый проглотить ее, какъ звѣрь свою добычу, но съ какою-то любовною кровожадностью, лакомо обливая ее нетерпѣливыми слюнями,—и всѣ черты лица похотливо стягиваются ко рту съ такою ярою стремительностью, будто онъ весь тотчасъ же сольется воедино съ предметомъ своей животной страсти. Онъ могъ бы быть смѣшонъ въ своей пошлой натурѣ, еслибы не былъ въ эту минуту такъ гадокъ. Другой аббатъ держитъ себя приличнѣе. Онъ захватилъ на вилку салату и только бы сунуть его въ ротъ,—вдругъ оторопѣлъ, ошеломленный внезапностью, замѣтивъ въ салатѣ большаго червяка. Широко раскрытые глаза могли бы выражать ужасъ, если бы въ ощерившейся физіономіи его не было начертано столько гадливости омерзѣнія, и онъ торопится щелчкомъ другой руки стряхнуть противное насѣкомое.

Самое наглядное различіе между впечатлѣніями, производимыми матеріальностью и духовностью, состоитъ въ томъ, что чувственное, такъ сказать, физіологическое выраженіе, по своей простотѣ и несложности, всѣми съ нерваго же разу понимается одинаково, какъ напримѣръ, въ этихъ двухъ обжорахъ; что же касается до выраженія духовнаго, болѣе неопредѣленнаго въ своей глубинѣ, то каждый изъ зрителей по своему образу мыслей и

по настроенію духа можетъ различно его воспринимать, какъ бы прилаживая въ своемъ воображеніи варіаціи на общую тему, данную художникомъ. Сколько напримѣръ было сказано и до сихъ поръ не досказано о такомъ великомъ произведеніи, какова Сикстинская Мадонна Рафаэля! *

Такъ какъ реализмъ далеко не ограничивается интересами физіологическихъ отправленій человѣческой природы, но столько же, какъ и идеализмъ, открываетъ себѣ доступъ къ разработкѣ явленій психологическихъ, то было бы оскорбительно для художниковъ реальной школы, еслибы кто вздумалъ осудить ихъ на воспроизведеніе только матеріальнаго, то есть, чувственности, животности и всякаго скотства. Потому не надобно смѣшивать реализмъ съ матеріализмомъ, какъ дѣлаютъ это нѣкоторые.

Матеріальное и духовное, такъ же какъ реальное и идеальное, различаются въ искусствѣ только по отношенію къ изображенію человѣка, въ живописи бытовой и исторической. Ландшафтъ, въ воспроизведеніи мѣстности, гористой или лѣсистой, пустыни или жилья, неба и моря, а также животныхъ, домашняго скота и т. п.,— такого различія не допускаетъ. Потому этотъ родъ живописи предлагаетъ неутральную среду и для идеалиста, и для реалиста: оба они съ равнымъ успѣхомъ могутъ проявлять свои силы на этомъ открытомъ для ихъ соревнованія поприщѣ, и современные реалисты, съ такимъ рвеніемъ посвящающіе свое дарованіе ландшафту, могутъ всегда разсчитывать на всеобщее сочувствіе

* Смотр. выше, стр. 48—50.

публики, какого бы она направленія ни была. Различіе между идеальнымъ и реальнымъ воззрѣніями становится въ ландшафтѣ чувствительно только тогда, когда въ немъ является человѣкъ съ радостями, бѣдами, заботами и страстями. Тогда ландшафтъ Пуссеня съ Аркадскими пастухами будетъ отзываться сентиментальнымъ идеализмомъ, а Верещагинскіе Балканы, съ неурядицею и бѣдствіями русскихъ отрядовъ, получатъ реальную пикантность.

Наконецъ обращаюсь собственно къ реализму.

Понятіе объ этомъ терминѣ гораздо сложнѣе, и принимается онъ въ разныхъ значеніяхъ.

Въ средніе вѣка реализмъ, въ отличіе отъ номинализма, понимался въ смыслѣ, совершенно противоположномъ тому, какой дается ему теперь. Реалисты вѣровали въ реальное бытіе отвлеченныхъ понятій, каковы, напримѣръ: Вѣра, Надежда, Любовь, Премудрость, вообще добро и зло, добродѣтели и пороки и т. д., и олицетворяли ихъ въ человѣческихъ фигурахъ, какъ это и было принято и сильно распространено въ искусствѣ романскаго и готическаго стилей, по художественному преданію, идущему еще изъ античнаго міра, черезъ посредство стиля древне-христіанскаго и византійскаго. Напротивъ того, номиналисты объясняли себѣ такія понятія логическимъ отвлеченіемъ и, отказывая имъ въ реальномъ бытіи, называли ихъ именами (nomina) отвлеченныхъ понятій.

Въ настоящее время, на оборотъ, реализмъ, какъ воссозданіе дѣйствительности по закону логической очевидности, противополагается идеализму, стремящемуся къ возможному, и возводящему дѣйствительное къ высшимъ

идеаламъ, олицетворяя ихъ въ видимыхъ и осязаемыхъ формахъ. Хотя эти олицетворенія, будучи воплощены въ жизненныхъ личностяхъ, существенно отличаются отъ тѣхъ условныхъ и символическихъ фигуръ, которыя были приняты въ искусствѣ средневѣковомъ, но все же они возникаютъ въ фантазіи по тому же способу возведенія дѣйствительности въ міръ идей. Напротивъ того, отлучая реализмъ отъ этой высшей области вдохновенія, теперь ограничиваютъ его содержаніе такъ называемыми типами, которымъ для искусства даютъ то же значеніе, какое въ логикѣ имѣютъ отвлеченныя понятія, собранныя въ видовыя группы изъ цѣлаго ряда сходныхъ между собою единичныхъ особей, какъ напримѣръ, *Отцы* и *Дѣти* въ извѣстной повѣсти Тургенева.

Замѣчу мимоходомъ, что терминъ этотъ реалистами выбранъ не совсѣмъ удачно. Исторія искусства дала намъ типы греческихъ божествъ, потомъ идеальный древне-христіанскій типъ юнаго Христа, еще въ очертаніяхъ классическаго стиля, и болѣе реальный типъ византійскій, по традиціонному его подобію въ тридцати четырехъ-лѣтнемъ Его возрастѣ; затѣмъ византійскіе же типы Богородицы и Апостоловъ, съ реальными же оттѣнками портретности, и многіе другіе. Типъ не противополагается идеалу, а есть не что иное, какъ извѣстная художественная форма для идеальнаго или реальнаго представленія, будетъ ли она установлена совокупными силами цѣлой школы, какъ упомянутые выше типы, или создана творческою силою какого нибудь художника или поэта, какъ напримѣръ называютъ типами *Донъ-Кихота, Евгенія Онѣгина.*

Идеализмъ и реализмъ принадлежатъ не къ направле-

ніямъ въ какомъ либо извѣстномъ стилѣ, а къ самому способу художественнаго воспроизведенія, и могутъ быть названы принципами, прирожденными самому существу искусства, на основаніи которыхъ художникъ такъ или иначе смотритъ на жизнь и съ какой точки зрѣнія ее воспроизводитъ.

Оба эти принципа глубоко вкоренены въ самомъ актѣ художественнаго творчества и, какъ дѣйствующіе элементы, постоянно то тотъ, то другой болѣе или менѣе оказываютъ свою силу въ историческомъ развитіи искусства. Если мы находимъ еще въ XVI и XVII столѣтіяхъ ихъ противоположеніе между идеализмомъ итальянской живописи и реализмомъ фламандской, то разложеніе этихъ элементовъ не могло бы состояться при извѣстныхъ условіяхъ того времени, если бы само искусство въ своихъ зародышахъ и въ своемъ постепенномъ возрастаніи не дало къ тому достаточныхъ основаній и предрасположеній.

Идеализмъ античной скульптуры, вполнѣ соотвѣтствовавшій ученію Платона объ идеяхъ, давалъ при себѣ просторъ поразительному реализму, образцы котораго представляютъ намъ, напримѣръ, *Точильщикъ* въ Флорентійской Трибунѣ, *Умирающій Гладіаторъ* въ Капитолійскомъ музеѣ, *Пьяный Фавнъ* въ Мюнхенской глиптотекѣ. Съ какою искреннею восторженностью умѣлъ прочувствовать все обаяніе классическаго реализма Тургеневъ въ своемъ мастерскомъ этюдѣ о Пергамскихъ антикахъ (въ Берлинскомъ музеѣ *)!

Новое искусство возникло въ унаслѣдованныхъ имъ

* Полное собраніе сочиненій Тургенева. С.-Петербургъ. 1883. I, 208—211.

формахъ античнаго преданія. Въ теченіе первыхъ вѣковъ христіанства господствовалъ самый отвлеченный идеализмъ, направленный къ таинственному воспроизведенію недомыслимыхъ, выспреннихъ идей божественнаго Откровенія объ искупленіи рода человѣческаго въ видимыхъ знакахъ, именуемыхъ символами. Когда наступила очередь художественной разработки событій и лицъ св. Писанія, символическій идеализмъ сталъ допускать въ свою область живописную наглядность, какая требуется отъ историческихъ картинъ, составленіе которыхъ уже не могло обойтись безъ подражанія природѣ. Первое соприкосновеніе съ дѣйствительностью немедленно обнаружилось нѣкоторою наклонностью или, такъ сказать, позывомъ къ реализму. Заслугу въ этомъ дѣлѣ приписываютъ искусству византійскому.

Въ эпоху катакомбнаго искусства все житейское такъ было чуждо вѣрующимъ душамъ, что даже мученія свв. великомучениковъ вовсе не были изображаемы. Ужасы эти такъ часто видѣли онѣ въ окружающей ихъ дѣйствительности, что находили для себя утѣшеніемъ созерцать исповѣдниковъ вѣры въ видѣ идеальныхъ фигуръ, которыя стоятъ на молитвѣ, распростерши обѣ руки. Равнымъ образомъ, тогда не чувствовали тоже потребности въ представленіи страстей Господнихъ, предпочитая чествовать Спасителя во славѣ его чудесъ.

Съ какимъ грубымъ реализмомъ стали относиться византійскіе художники къ казнямъ, которымъ подвергались христіанскіе мученики, можно заключить изъ одного свидѣтельства отъ IV вѣка о томъ, какъ изображено было мученіе св. Евѳиміи. Одинъ палачъ, опрокинувъ святую навзничь, крѣпко сжимаетъ ее въ

рукахъ, другой вырываетъ у нея зубы; около готовы и другія орудія казни, сѣкира и буравъ.

Въ мистическомъ настроеніи духа первыхъ вѣковъ христіанства изображеніе креста было соединяемо съ идеею объ Іисусѣ Христѣ, но не въ смыслѣ орудія страстей, а только какъ символическое знаменіе побѣдоноснаго торжества искупленія надъ грѣхомъ и смертію, изукрашенное драгоцѣнными камнями (crux triumphalis, crux gemmata). Въ переходѣ отъ этого отвлеченнаго символа къ историческому представленію распятія иконографія креста предлагаетъ цѣлый рядъ ступеней, по которымъ художественное творчество все ниже и ниже спускается отъ выспренняго идеализма къ потрясающей дѣйствительности реальнаго представленія крестной смерти, воспроизведеннаго въ искусствѣ византійскомъ.

Насколько возможенъ реализмъ въ этомъ представленіи, принимаемый въ его собственномъ значеніи, даетъ намъ разумѣть одинъ изъ величайшихъ реалистовъ гораздо позднѣйшей эпохи. Я говорю о Рубенсѣ. Неоднократно покушался онъ на воспроизведеніе религіозныхъ сюжетовъ, и всякій разъ болѣе или менѣе изнемогалъ въ безуспѣшности, и только въ представленіи распятаго Іисуса Христа между двумя разбойниками (въ Антверпенскомъ соборѣ) онъ могъ проявить все могущество своего таланта, призваннаго къ реалистическому творчеству. Взятъ тотъ моментъ, когда Спаситель устремилъ свой взоръ на одного изъ воиновъ, который копьемъ поражаетъ его въ ребро: и сколько человѣческаго страданія и скорби, вмѣстѣ съ божественнымъ милосердіемъ, сколько всепрощающаго соболѣзнованія въ неземномъ мерцаніи этого взора, которое изъ

тѣни внизъ опущеннаго лица, будто звѣзда изъ-за тучъ, вноситъ благодатное умиленіе въ душу зрителя, потрясеннаго грознымъ реализмомъ событія!

Двѣ вдохновительныя силы въ теченіе многихъ столѣтій направляли художественное творчество по идеальному пути, особенно въ Италіи: это христіанская религія и потомъ—античное искусство съ его миѳологіею. Сначала языческій классицизмъ сталъ оказывать свое дѣйствіе на христіанское искусство только въ разработкѣ изящества внѣшней формы, въ связи съ зарожденіемъ потребности въ подражаніи природѣ, уже въ XIII вѣкѣ *; но потомъ, когда замѣтно стала оскудѣвать искренность религіознаго вдохновенія, мало-по-малу художники стали заинтересовываться прелестью античныхъ вымысловъ, въ готовыхъ уже изящныхъ образцахъ, и такимъ образомъ нашли обильное подспорье своему идеализму въ сюжетахъ миѳологическихъ.

Въ эпоху искренняго благочестія идеализмъ, вызываемый потребностями жизни, имѣлъ законное право на свое процвѣтаніе; но когда по застарѣлой рутинѣ, по напускной сентиментальности и по ханжеству, хотя и безсознательному, онъ продолжалъ питать себя сюжетами религіозными, то естественно долженъ былъ впасть въ обманъ и ложь. Классическая миѳологія въ эпоху Возрожденія призвана была противодѣйствовать этому изолгавшемуся идеализму и дать обильное содержаніе обнищавшей фантазіи, согласуя художественное творчество съ задачами той эпохи въ ученомъ и литера-

* Смотр. рисунки съ натуры и съ классическихъ антиковъ въ Album de Villard de Honnecourt, architecte du XIIIe siècle. Paris. 1858.

турномъ настроеніи умовъ, преданныхъ изученію и подражанію классической древности. Но слишкомъ искусственное направленіе этого творчества, отвлеченное отъ текущихъ интересовъ жизни, послужило началомъ очень вреднаго въ своихъ крайностяхъ принципа: что искусство можетъ быть вполнѣ отрѣшено отъ этихъ жизненныхъ интересовъ, что искусство можно и должно воздѣлывать только для искусства. Въ этомъ принципѣ идеализмъ доведенъ былъ до крайнихъ предѣловъ и оказался для религіозной живописи вреднѣе языческой миѳологіи, такъ какъ давалъ онъ софистическое оправданіе всѣмъ этимъ мадоннамъ, списаннымъ живописцами съ ихъ возлюбленныхъ, и другимъ тому подобнымъ реалистическимъ прикрасамъ угасавшаго религіознаго вдохновенія. Если Венера съ Купидономъ имѣла право гражданства въ искусствѣ для искусства, то и тѣмъ болѣе Мадонна съ младенцемъ: въ обоихъ случаяхъ принципъ успокоивалъ религіозную совѣсть художника въ его художественной забавѣ, потому что то и другое не болѣе, какъ игра въ искусство, а не серіозное дѣло души и жизни.

Миѳологическій идеализмъ, принесшій столько вреда въ историческомъ развитіи искусства послѣднихъ столѣтій, не коснулся основныхъ началъ живописи голландской и фламандской, направлявшихъ ее къ реалистическому воспроизведенію жизненной правды. Самыя неудачи этой живописи въ попыткахъ къ серіозному обрабатыванію миѳологическихъ сюжетовъ должны служить неопровержимымъ доказательствомъ прирожденной реализму антипатіи къ античному идеализму, какъ, напримѣръ, въ жалкихъ фигурахъ Олимпійскихъ божествъ

въ сообществѣ съ аллегорическими олицетвореніями въ знаменитой серіи Люксембургскихъ громаднаго размѣра картинъ Рубенса (въ Луврскомъ музеѣ).

Но Рембрандтова Даная, дряблая и отцвѣтшая, набѣленная и нарумяненная, заслуживаетъ вниманія въ исторіи и теоріи искусства, какъ карикатура на Тиціановыхъ красавицъ того же имени, обнаженныхъ и въ слишкомъ безцеремонной позѣ, равно какъ и здоровенныя, бѣлыя и румяныя, козлоногія бабы-фавнихи Рубенса, которыя кормятъ грудью своихъ гадкихъ фавнятъ съ обезьяньими мордами. (Всѣ эти картины въ С.-Петербургскомъ Эрмитажѣ).

Послѣднее произведеніе особенно замѣчательно по безсознательному, но чрезвычайно мѣткому чутью великаго художника къ жизненнымъ источникамъ того реализма, который такъ гармонически сливался съ идеализмомъ въ искусствѣ античномъ. Это рѣдкій образецъ реальной переработки миѳологическаго сюжета.

Почти столько же былъ чуждъ миѳологическій идеализмъ и школѣ Испанской въ ея цвѣтущую эпоху, и его отсутствіе давало просторъ реалистическому творчеству, и, что̀ особенно замѣчательно,—оно могло соединяться въ художественныхъ замыслахъ одного и того же живописца, каковъ былъ Мурилло, съ религіознымъ идеализмомъ, иногда доходившимъ до мистической экзальтаціи. С.-Петербургскій Эрмитажъ особенно богатъ произведеніями этого великаго мастера.

Затасканный умѣлыми и неумѣлыми руками, полинялый и изношенный отъ долговременнаго служенія и, такъ сказать, зализанный перемалевками, доживалъ наконецъ свой вѣкъ изолгавшійся до послѣдней степени

миѳологическій идеализмъ въ крайней пустотѣ обнищавшаго духа, за что и получилъ прозваніе псевдоклассицизма.

Идти далѣе по этой дорогѣ было уже некуда. Слѣдовало оглянуться назадъ и придумать для изнемогшихъ художественныхъ силъ новое Возрожденіе, въ-панданъ къ прежнему. Это былъ пресловутый романтизмъ. Онъ долженъ былъ возродить невѣдомую и темную для тогдашнихъ умовъ средневѣковую старину съ рыцарскими замками и съ готическими соборами на городскихъ площадяхъ, съ легендами, мистеріями и со всѣмъ неистощимымъ богатствомъ народныхъ думъ, новѣрій и суевѣрій, нравовъ и обычаевъ.

Не касаясь общепризнанныхъ заслугъ этой школы въ ученомъ и литературномъ отношеніи, сосредоточиваю вниманіе только на развитіи художественныхъ стилей.

Въ отвѣтъ на невѣріе и кощунство, порожденныя Французскою революціею прошлаго столѣтія, романтизмъ задался задачею вызвать къ новой жизни религіозный идеализмъ въ плѣнительной окраскѣ католицизма. Но воскресить наивное благочестіе Дуччіо-Буонъ-Инсеньи, Джотто, Беата Анджелика Фьезолійскаго, даже Альбрехта Дюрера—было уже нельзя, въ той же мѣрѣ, какъ Возрожденіе классическое не могло водворить во Флоренціи или Аугсбургѣ Фидія, Праксителя и Скопаса. Предоставлялось въ ту пору только подражать этимъ великимъ греческимъ мастерамъ, далеко отставая отъ несравненныхъ образцовъ. Это могла быть невинная игра воображенія для серіозныхъ умовъ, которые предавались изученію классической литературы. Напротивъ того, въ эпоху романтизма неудававшееся возрожденіе искренняго

вѣрованія, которымъ были проникнуты произведенія благочестивыхъ мастеровъ, могло или компрометировать ихъ религіозное настроеніе, или же воспитывать въ вѣрующихъ душахъ ложную сентиментальность и мечтательность. Это была та же забава пустопорожнимъ изяществомъ, то же искусство для искусства, только въ новую игру нельзя уже было играть такъ же безнаказанно, какъ въ старую,—потому что пришлось поплатиться религіозною искренностью и великой важности вопросъ о возрожденіи церковнаго искусства предать на посмѣянье врагамъ. Въ этомъ отношеніи, какъ будетъ показано ниже, особенно характеристичны неудавшіяся попытки Овербека; здѣсь же скажу только, что съ нѣкоторыми сторонами романтическаго идеализма русскіе читатели хорошо знакомы по безсодержательности и безплодности въ замыслахъ и стремленіяхъ такъ называемыхъ людей сороковыхъ годовъ.

Русская художественная критика нашего времени приписываетъ исключительно реализму заслугу въ низложеніи всякой въ искусствѣ лжи, всего сентиментальнаго, экзальтированнаго, праздной мечтательности и напускнаго идеальничанья. Такое увлеченіе въ пользу реалистической теоріи противорѣчитъ исторической правдѣ.

Самъ идеализмъ, по мѣрѣ развитія искусства, очищалъ себя отъ разныхъ временныхъ осложненій и наростовъ и своими собственными силами, во многомъ согласно съ принципами реализма, противодѣйствовалъ уклоненію отъ настоящаго своего пути.

Реализмъ, понимаемый только вообще, какъ доктрина, можетъ противополагаться идеализму. Но въ формахъ искусства, сколько намъ извѣстно изъ исторіи, начиная

съ классическаго міра и до текущаго столѣтія, оба эти принципа могутъ сливаться вмѣстѣ, не только въ силу творческаго воображенія, но и посредствомъ самой техники живописи и скульптуры, какъ это показано выше.

Не реализмомъ, какъ онъ понимается теперь, были устранены въ искусствѣ XIV и XV вѣковъ древне-христіанская и византійская символика и мистицизмъ; не реализмомъ былъ побѣжденъ миѳологическій и вообще классическій идеализмъ, а тоже идеализмомъ, только романтическимъ, и Гёте, признаваемый нѣкоторыми изъ новѣйшихъ критиковъ за отъявленнаго идеалиста, съ одинаковымъ порицаніемъ относится столько же къ лже-классицизму, какъ и къ лже-романтизму. «Французы—говорилъ этотъ великій геній нашего времени Эккерманну, въ 1829 году,—начинаютъ думать объ этомъ предметѣ правильно. И классическое, и романтическое одинаково хорошо,—утверждаютъ они,—только бы умѣть съ этими формами сладить и разумно ими пользоваться. Но можно дойти до нелѣпости и въ той, и въ другой,—и тогда обѣ онѣ окажутся никуда не годными». Въ другой разъ, въ томъ же году, онъ подробнѣе выражаетъ свою мысль: «классическимъ называю я здоровое, а романтическимъ больное. Потому Нибелунги столько же классичны, какъ и Гомеръ, потому что то и другое здорово и крѣпко. Многое изъ новаго не потому романтично, что оно ново, но потому что болѣзненно и хило, и древнее не потому классично, что оно древнее, но потому, что оно крѣпко, свѣжо, бодро и здорово» *.

* Gespräche mit Goethe. Von Iohann Peter Eckermann. 4-te Autl. Leipzig. 1876. II, 106. 63.

Реализмъ, по современному ученію, разрабатываетъ въ искусствѣ правду жизни. А не ее ли же, не ту ли же самую правду исповѣдуетъ и идеализмъ въ его настоящемъ, очищенномъ видѣ, въ какомъ онъ—по крайней мѣрѣ, въ теоріи—выступилъ изъ исторической борьбы съ цѣлымъ рядомъ временныхъ лже-идеализмовъ?

Эту внутреннюю борьбу идеализма съ самимъ собою противъ историческихъ его совращеній съ прямаго пути, намѣченнаго въ принципахъ и техническихъ средствахъ самого искусства, я старался предложить въ слѣдующихъ за симъ главахъ, сосредоточивая свои наблюденія на подробномъ анализѣ нѣкоторыхъ, взятыхъ мною на выдержку, фактовъ изъ исторіи искусства.

Вопросъ о реализмѣ въ современныхъ художественныхъ произведеніяхъ я оставляю открытымъ, потому что въ этомъ новѣйшемъ стилѣ я не могъ остановиться ни на одномъ изъ такихъ крупныхъ талантовъ, который по своимъ художественнымъ силамъ могъ бы соперничествовать съ знаменитостями XV, XVI и XVII столѣтій. Стиль этотъ, какъ Вагнерова музыка, есть еще желанный стиль будущаго. Онъ еще далеко не выработался въ тѣхъ видахъ, какіе открываетъ ему теорія въ своихъ программахъ. Потому въ пользахъ новѣйшаго художественнаго реализма не слѣдуетъ вести невыгодную для его представителей параллель съ такими великими мастерами, какъ Тиціанъ, Рубенсъ, Рембрандтъ, Мурилло и мн. др.

Объ имѣющемъ совершиться переворотѣ въ искусствѣ можно судить теперь болѣе по теоріи, чѣмъ по художественной практикѣ. Только желательно было бы, чтобы въ этой теоріи точнѣе было отдѣлено отъ понятія о

реализмѣ вообще, какъ системѣ, именно то, что̀ спеціально принадлежитъ реализму художественному, и притомъ съ самымъ строгимъ опредѣленіемъ техническихъ средствъ живописи и скульптуры въ отличіе отъ поэзіи. А именно: не слѣдуетъ требовать отъ поэзіи всего того, что̀ реализмъ, какъ доктрина, можетъ предъявить своимъ адептамъ, и затѣмъ—не все то, чѣмъ поэзія можетъ служить для выраженія этой доктрины, бываетъ доступно техническимъ средствамъ искусствъ образовательныхъ.

Какъ еще туго развивается и распространяется реалистическое искусство и какъ тѣсны его пути, можно видѣть изъ того, что оно не успѣло еще расчистить себѣ надлежащее мѣсто, чтобы снискать для себя подобающую обстановку и то широкое приволье, въ какомъ въ прежнія времена раскрывали другіе художественные стили всѣ свои характеристическія особенности, съ одинаковою энергіею, какъ въ живописи и скульптурѣ, такъ и въ зодчествѣ, дававшемъ той и другой соотвѣтствовавшее по стилю помѣщеніе, а равномѣрно и въ орнаментикѣ, которая согласовала архитектурныя детали со стилемъ изображаемыхъ живонисью и ваяніемъ фигуръ. Такъ было въ искусствѣ византійскомъ, романскомъ, готическомъ и эпохи Возрожденія. Каждый изъ этихъ стилей имѣетъ свою архитектуру и орнаментику.

Напротивъ того, реализмъ современной живописи и скульптуры не только не даетъ произведеніямъ той и другой соотвѣтствующаго имъ зодчества, но онъ не могъ выработать даже орнаментаціи, подходящей къ требованіямъ реалистической теоріи.

Чтобы не ходить далеко, взглянемъ, какъ обстоитъ это дѣло у насъ въ Россіи.

Живопись наша заботится объ основаніи новой школы реалистической, а архитекторы строятъ церкви въ стилѣ византійскомъ или византійско-русскомъ, домà—въ стилѣ древне-русскомъ съ примѣсью пóшиба крестьянской избы, когда хотятъ они выйти изъ однообразной рутины утилитарныхъ построекъ въ видѣ казармы, гостинницы, желѣзнодорожнаго вокзала или магазина.

Въ эту разнокалиберную смѣсь самаго новѣйшаго съ устарѣлымъ, реализма съ византійствомъ, орнаментація вноситъ пущую разладицу, усугубляя византійскіе и древне-русскіе элементы современнаго нашего искусства погонею за византійскими же орнаментами съ примѣсью тератологическихъ средневѣковыхъ и за русскими узорами, къ которымъ прибавлено кое-что изъ узоровъ мордовскихъ, чувашскихъ и другихъ инородческихъ.

Говорить ли о крайне устарѣлыхъ лже-идеальныхъ сюжетахъ, которыми новѣйшая скульптура и живопись украшаютъ не только частные дома богачей, но и площади и другія публичныя мѣста? Въ Парижѣ, напримѣръ, на площади передъ Національнымъ Собраніемъ, возсѣдаетъ статуя Республики въ видѣ красивой матроны, которая по стилю какъ разъ подходитъ къ античнымъ олицетвореніямъ городовъ Рима и Византіи, въ воинственномъ типѣ Минервы, на такъ называемыхъ консульскихъ диптихахъ, или же къ византійскимъ символамъ Премудрости и Пророчества, въ видѣ красивыхъ женщинъ, въ греческой Псалтири X столѣтія, находящейся въ Парижской публичной библіотекѣ *. Плафоны

* Снимокъ съ этой миніатюры смотр. въ моей монографіи о русской иконописи въ Сборникѣ Общества древне-русскаго искусства. Москва. 1866. Къ стран. 63.

въ фойе Парижской пресловутой Большой Оперы живописецъ Поль Бодри расписалъ не только миѳологическими и вмѣстѣ съ тѣмъ иконографическими сюжетами, какъ напримѣръ: Судъ Париса, Орфей и Евридика, Давидъ и Саулъ, видѣніе св. Цециліи,—но и разными женскими аллегорическими фигурами. Въ одной изъ нихъ, по странной,—я бы сказалъ—по роковой случайности, живописецъ нашего реалистическаго времени рѣшился воскресить передъ нынѣшнею парижскою публикою символическое олицетвореніе изъ той же старинной византійской рукописи. Это Мелодія. Она такъ и названа,—какъ въ греческой надписи на миніатюрѣ, такъ и у Бодри въ краткомъ описаніи живописныхъ сюжетовъ въ Большой Оперѣ, которое составилъ г. Абу *.

Чтобы дать болѣе точное понятіе о новѣйшемъ художественномъ вкусѣ въ Парижѣ, привожу въ краткой параллели содержаніе византійской миніатюры и описаніе размалеваннаго плафона Опернаго фойе точными словами г. Абу. Византійская Мелодія X столѣтія помѣщена въ пастушеской сценѣ, на холмѣ, по которому насется стадо. Посреди картины сидитъ Псалмопѣвецъ Давидъ, юношеская фигура, съ благороднымъ, мечтательнымъ настроеніемъ въ выраженіи лица, потому что онъ играетъ на арфѣ. На немъ бѣлое короткое, по колѣна, одѣяніе, сверху накинута пурпуровая хламида. Рядомъ съ нимъ, граціозно опершись на его плечо, сидитъ хорошенькая женщина въ длинной и широкой

* Comité de l'association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs. Peintures décoratives exécutées pour le foyer public de l' Opéra, par Paul Baudry de l' Institut. Exposées à l' Ecole nationale des Beaux-Arts. Notice par E. About. Paris. 1874.

одеждѣ изъ тонкой ткани, въ античномъ стилѣ драпированной складками, но съ обнаженными по плечи руками и съ открытою грудью: вы назвали бы ее пастушкою въ идиллическомъ ландшафтѣ, если бы греческая надпись не предупредила васъ, что это *Мелодія*, которая, какъ классическая муза, вдохновляетъ пѣвца. Напротивъ того, парижская Мелодія отъ всего этого, житейскаго и земнаго, возводитъ взоры гуляющей по фойе публики выспрь къ небесамъ, въ идеальную область отвлеченнаго союза ея съ Гармоніею. «Посреди центральнаго плафона—говоритъ г. Абу—Мелодія и Гармонія, соединенныя вмѣстѣ, поднимаются въ небо. Мелодія, въ зеленомъ одѣяніи, увѣнчанная повиликою, съ цвѣтками эфемерными, поетъ какъ жаворонокъ. Ея неразлучная сестра, которая безъ нея невозможна, акомпанируетъ ей на самомъ гармоническомъ изъ инструментовъ—на скрипкѣ».

Впрочемъ, въ живописи по стѣнамъ того же фойе сдѣлана уступка и болѣе реальнымъ аппетитамъ, въ предложеніи публикѣ чаю, кофею, шоколаду, подъ аллегорическимъ видомъ смазливыхъ женскихъ фигуръ. Въ этихъ олицетвореніяхъ мастеръ храбро посягнулъ на замыслы временъ Рафаэля, который въ монохромныхъ каріатидахъ одной изъ расписанныхъ имъ Ватиканскихъ станцъ вздумалъ изобразить Религію, Законъ, Индустрію, Торговлю, Навигацію, тоже въ видѣ женщинъ.

Итакъ, мы еще переживаемъ до извѣстной степени полосу той же скромной посредственности, которая, за недостаткомъ собственныхъ ресурсовъ, прибѣгаетъ къ податливому эклектизму, какъ пользовался имъ въ свое время съ немалымъ успѣхомъ король Людвигъ Бавар-

скій, когда украшалъ свою столицу образчиками стилей—классическаго, византійскаго, романскаго, готическаго и Возрожденія.

III.

Касаясь нѣкоторыхъ крайностей и ложныхъ увлеченій въ современномъ искусствѣ, я имѣлъ въ виду преимущественно наше отечество. Тѣ же недостатки можно встрѣтить и на Западѣ, особенно во Франціи, но не въ такой исключительной односторонности, потому что настоящая цивилизація уравниваетъ всѣ направленія, какъ бы они противоположны ни были, и ни одному изъ нихъ не даетъ исключительнаго преобладанія. Въ одной изъ слѣдующихъ главъ я попытаюсь объяснить, до какого совершенства могло дойдти искусство въ наше время; теперь же укажу главнѣйшіе его принципы, составляющіе его существенныя достоинства, помимо крайностей и ошибокъ, которыя, безъ сомнѣнія, надобно извинить, какъ временную случайность.

Вопервыхъ, что̀ можетъ быть плодотворнѣе для искусства, какъ изученіе натуры, самое полное, всестороннее изученіе, начиная отъ человѣческой фигуры и до послѣдней травки въ ландшафтѣ, до мельчайшей подробности въ утвари? Это главный принципъ современнаго искусства. Впрочемъ, принципъ не новый. Онъ господствовалъ и прежде всегда, когда искусство процвѣтало, и только въ періоды манерности и ложнаго вкуса замѣнялся подражаніемъ образцамъ. Поразительною вѣрностью природѣ скульптура античная вознеслась до такого

совершенства, которое и понынѣ остается недосягаемымъ. Настоящее процвѣтаніе искусства христіанскаго ведетъ свое начало тоже съ того только времени, какъ стали изучать природу, сначала въ скульптурѣ стиля готическаго, въ XIII в., и потомъ въ живописи итальянской и голландской XIV и XV столѣтій, то-есть въ лучшій періодъ стиля высоко-религіознаго. Такимъ образомъ, изученіе природы не только не противорѣчило идеалу, но давало средства для его выраженія, для его олицетворенія на всеобщее ему поклоненіе, для міра античнаго—въ типахъ олимпійскихъ боговъ, для міра новаго—въ красотѣ и величіи воплощеннаго Божества. Въ эпоху Возрожденія подражаніе антикамъ уравновѣшивалось изученіемъ натуры и потому, въ лучшихъ представителяхъ, не могло доходить до вредныхъ крайностей. Леонардо-да-Винчи, при всей идеальности своихъ стремленій, особенно рекомендовалъ художникамъ подражаніе природѣ; съ небывалымъ дотолѣ увлеченіемъ изучалъ ее самъ, и не въ одной мастерской своей, но гдѣ бы онъ ни былъ,—на прогулкѣ, сидя въ тавернѣ, бродя по рынкамъ въ толпѣ церковной процессіи,—и тутъ же дѣлалъ бѣглые эскизы въ своемъ портфелѣ. По собственному его выраженію, искусство должно быть «дитятей» природы, а не «внукомъ», когда пользуются ею уже изъ вторыхъ рукъ, подражая образцамъ. Хотя въ послѣдствіи въ произведеніяхъ Рубенса, Рембрандта, Теньера, Рюисдаля, реализмъ беретъ перевѣсъ надъ идеаломъ, за то искусство выигрываетъ въ перспективѣ, свѣтотѣни, въ изображеніи подробностей, въ ландшафтѣ. Такимъ образомъ, преимущество современнаго искусства предъ всѣмъ его прошедшимъ состоитъ въ томъ, что

художникъ вмѣняетъ себѣ въ непремѣнную задачу переносить въ свое произведеніе дѣйствительность и природу во всей ихъ полнотѣ, всецѣло. До XV вѣка живопись успѣла сладить только съ человѣческою фигурой, и затруднялась еще группировкой нѣсколькихъ фигуръ. Даже въ началѣ XVI вѣка въ ней болѣе господствовалъ барельефъ, нежели перспектива съ ландшафтомъ, потому что весь интересъ сосредоточивался на человѣкѣ, на его характерѣ, чувствованіяхъ и страстяхъ, точно такъ, какъ въ сценическомъ представленіи старинныхъ мистерій мало обращали вниманія на скудныя, однообразныя декораціи. Первыя, раннія попытки дать историческому сюжету ландшафтъ и натуральную обстановку въ тщательномъ изображеніи подробностей были сдѣланы въ Голландіи, еще Ванъ-Эйками; но только въ недавнее время оцѣнили, какъ слѣдуетъ, эти блистательныя попытки, указавъ въ нихъ великіе задатки того реализма, который въ XVII столѣтіи такъ высоко вознесъ школу Голландскую и Фламандскую. Что же касается до Италіи, то только въ позднѣйшей школѣ Венеціанской, въ произведеніяхъ Тиціана, Павла Веронезе, живопись представила блистательные образцы историческихъ сюжетовъ въ богатой ландшафтной обстановкѣ. Итакъ, до чего искусство доходило въ теченіе столѣтій постепенно, шагъ за шагомъ, то легко, по наслѣдству, досталось художникамъ новѣйшимъ.

Вовторыхъ, правильное отношеніе къ природѣ современное искусство соединило со здравымъ, прямымъ отношеніемъ къ дѣйствительности, къ текущей жизни, въ ея настоящемъ и прошедшемъ, что̀ даетъ главную основу направленію реальному. Какъ ни проста сама

по себѣ мысль, что искусство должно питаться только тѣмъ, что̀ въ настоящую минуту интересуетъ всѣхъ и каждаго, къ чему всѣ стремятся, въ чемъ ищутъ для себя и удовольствія, и назиданія,—однако эта истина была сознана, какъ слѣдуетъ, только въ послѣднее время.

Это—истина такъ же вовсе не новая, какъ и изученіе природы. Она всегда господствовала въ эпохи процвѣтанія искусства, потому что въ эти эпохи искусство по преимуществу выражало стремленія, вѣрованія и убѣжденія своихъ современниковъ. Чѣмъ же инымъ, какъ не всеобщимъ религіознымъ настроеніемъ, объснить эти великолѣпные порталы готическихъ соборовъ, съ цѣлыми поэмами о сотвореніи міра и о страшномъ судѣ, изъ житій святыхъ и изъ хроникъ, нагроможденными изъ несмѣтнаго множества рельефовъ и цѣлыхъ статуй и группъ? Самый матеріализмъ въ изученіи природы, какъ сказано выше, приносилъ себя въ услуженіе религіозному идеалу. Наивное благочестіе старинныхъ фламандскихъ реалистовъ, братьевъ Ванъ-Эйковъ, Мемлинга и другихъ, высказывается въ неимовѣрной старательности, съ которою они отдѣлываютъ, какъ миніатюристы, мельчайшія подробности своихъ иконъ до едва замѣтной жилки на рукѣ, до послѣдней складки одѣянія, до малѣйшихъ волосковъ на коврѣ, на который удостоиваетъ положить свои ножки Мадонна. Правда, что лица ихъ святыхъ вовсе не идеальны,—это не болѣе какъ добрые люди, по большей части съ пошлыми, вполнѣ реальными фламандскими физіономіями,—но эти лица озаряются свѣтомъ того благочестія, которое художники повсюду встрѣчали въ окружающей ихъ средѣ

и которое умѣли вознести въ идеалъ иконы, отвѣтствуя на всеобщее молитвенное настроеніе.

Впрочемъ, и въ лучшую пору своего процвѣтанія, въ XV и XVI столѣтіяхъ, не въ одинаковой степени искренности и правдивости относилось искусство къ убѣжденіямъ массы. Это отличіе особенно важно въ художественной критикѣ. Какъ скоро было оно найдено и сознано, тотчасъ же обозначилась во всей наготѣ ложная мечтательность и безсмысленная рутина, которою уже съ XVI вѣка стало замѣняться истинное религіозное вдохновеніе. Потому-то такъ важно и для теоріи, и для практики, что безпристрастный историческій анализъ оцѣнилъ, наконецъ, великихъ художниковъ, предшествовавшихъ Возрожденію.

Истинно-религіозное искусство возможно было только тогда, когда благочестивая молитва низводила въ окружающую дѣйствительность священныя видѣнія, когда вѣрованіе не знало границъ между дѣйствительнымъ и возможнымъ, когда идеалъ господствовалъ надъ всѣмъ житейскимъ, какъ въ тѣхъ старинныхъ иконахъ, на которыхъ, въ молитвенномъ колѣнопреклоненіи, набожный заказчикъ иконы, отецъ семейства, вмѣстѣ съ его женой и домочадцами, умильно созерцаютъ возсѣдающую на престолѣ Мадонну съ Предвѣчнымъ Младенцемъ. Только самое искреннее убѣжденіе въ гармоніи идеальнаго съ дѣйствительнымъ могло создать такое, напримѣръ, безподобное произведеніе, какъ *Явленіе Богородицы св. Бернарду*, Филиппино Липпи (во Флорентійской Бадіи). Недалеко отъ своего монастыря, между утесами, на уютномъ выступѣ изъ камней, сидитъ св. Бернардъ въ бѣлой рясѣ и пишетъ въ пергаментномъ фоліантѣ. Въ какія иныя

думы могъ онъ погрузиться, какъ не въ свои идеи о божественной любви, нисходящей на человѣка путемъ человѣческой любви къ ближнему, когда внезапно явилась ему въ мысляхъ сама воплощенная любовь божественная, въ образѣ Богоматери? И онъ только теперь прозрѣлъ духовно, въ несказанномъ наслажденіи мыслію, какъ благочестивый монахъ, какъ проповѣдникъ и какъ ученый; ибо онъ сподобился во очію узрѣть предъ собой ту идею, къ которой онъ стремился всю свою жизнь и дѣломъ, и словомъ, и своими писаніями. Онъ не пораженъ внезапностью чудеснаго явленія, потому что онъ непрестанно его чаялъ, вызывая его и подвигами своими, и созерцаніями, и теперь, въ торжественную минуту жизни, онъ только умилился духовно, въ молитвенномъ благоговѣніи смотря на высшій идеалъ своихъ мечтаній и помышленій, будто художникъ, вдохновенно прозрѣвшій наконецъ въ обрабатываемой имъ формѣ тотъ идеалъ, который доселѣ смутно грезился ему въ его тревожной фантазіи. Это полнѣйшее наслажденіе ученаго, когда онъ постигаетъ искомую имъ истину; это безмятежная радость праведника, когда, послѣ долгой, сокрушенной молитвы, осѣняетъ его благодать предвкушенія небеснаго блаженства. Св. Бернардъ спокойнѣе Евангелиста Луки, который, въ извѣстной картинѣ Рафаэля, списываетъ портретъ съ представшей ему Мадонны, вперивъ свои восторженные взоры въ чудесное, внезапное явленіе, которое вотъ тотчасъ же скроется въ окружающемъ его облакѣ. Отношеніе святаго живописца къ явившемуся видѣнію болѣе внѣшнее, независимое отъ воли, какъ и всякое на землѣ чудо, ниспосланное по благодати. Потому-то и является ему Мадонна въ

недоступной средѣ, будучи отдѣлена отъ него облакомъ. Напротивъ того, представшее св. Бернарду явленіе — это плодъ его собственныхъ духовныхъ стремленій и думъ, это благодатное воплощеніе его же собственныхъ помысловъ. Тутъ не было внезапности чуда, потому и не было произведено ни мгновеннаго потрясенія, ни изумленія, ни восторга. Въ противномъ случаѣ, благочестивый монахъ не усидѣлъ бы на своемъ мѣстѣ и палъ бы ницъ предъ Мадонной; но онъ продолжаетъ сидѣть и только пересталъ писать, держа перо въ пальцахъ одной руки, а другую нѣсколько приподнялъ отъ книги, какъ человѣкъ въ крайнемъ удовольствіи, когда открылъ нѣчто великое и прекрасное въ предметѣ своего писанія. И Богородица предстала предъ нимъ одна, безъ Предвѣчнаго Младенца, вовсе не въ такомъ торжественномъ видѣ, чтобы поразить или низложить въ колѣнопреклоненной молитвѣ. Не въ облакѣ, скрывающемъ ее по-поясъ, какъ явилась она Евангелисту Лукѣ въ картинѣ Рафаэля, а какъ обыкновенная смертная, просто и кротко подошла она къ сидящему монаху, и наложила правую руку на его писаніе, а лѣвую приложила къ сердцу, какъ бы поощряя его своимъ сочувствіемъ; а онъ глядитъ на нее во всѣ глаза, но какъ человѣкъ, который, смотря въ пустое пространство, видитъ взорами не физическими, а духовными. Не изумляетъ его даже и то, что сама Богородица удостоила своею десницею коснуться его грѣшнаго писанія: видимо, онъ убѣдился, что достигъ наконецъ цѣли своихъ созерцаній, что рука небесная запечатлѣла его писаніе. Ангелы, сопутствующіе Богородицѣ, тоже не иное что, какъ видимые знаки мистическихъ идей ученаго подвижника.

Одинъ ангелъ молитвенно сложилъ руки, другой внизу, почти подъ краемъ книги, разумно устремилъ взоры вверхъ, будто смышляя премудрое писаніе. Несмотря на аскетическій сюжетъ картины и на ея мистическія идеи, все въ ней дышетъ красотой, свѣжестью и цвѣтущимъ здоровьемъ, даже въ этомъ престарѣломъ монахѣ-труженикѣ, пріютившемся между камнями съ своимъ ученымъ фоліантомъ. Въ этомъ отшельническомъ скиту красота мыслей, воплотившаяся въ прекрасномъ видѣніи, окружена гармонирующею ей красотой природы. Тутъ нѣтъ ни одного намека на аскетическое презрѣніе къ матеріи, на истязаніе плоти во имя духа; нѣтъ ничего, что̀ напоминало бы о ея болѣзненной бренности. Освѣщая небеснымъ видѣніемъ земной ландшафтъ, художникъ, видимо, искалъ примиренія между земнымъ и небеснымъ, и прекрасной душѣ далъ такую же прекрасную оболочку, чтобы, будучи просвѣтлѣна истиной науки и благодатью, тѣмъ привольнѣе вращалась душа въ своей бренной плоти, чѣмъ выше надъ земнымъ она поднимается, до той всепрощающей высоты божественнаго милосердія, на которой уже становятся безсмысленными враждебные счеты между духовнымъ и тѣлеснымъ и всѣ эти аскетическія истязанія плоти, свидѣтельствующія только о болѣзненномъ состояніи самаго духа. Потому-то такъ прекрасенъ отшельническій вертепъ Св. Бернарда. Кругомъ его тѣнистыя рощицы и роскошная зелень. Благодатная природа смягчила и самые камни, и вотъ, направо, изъ трещинъ утеса, поднимаются тонкіе стебельки съ красивыми цвѣточками.

Только въ то время религія могла вполнѣ овладѣвать вдохновеніемъ художника, когда въ ней сосредоточива-

лись всѣ умственные и нравственные интересы, когда въ ней открывали рѣшеніе всѣхъ вопросовъ и науки, и жизни. Евангельскіе сюжеты, для всѣхъ назидательные и усладительные уже и сами по себѣ, давали раму для разныхъ идей, состоящихъ въ большей или меньшей съ ними связи. Потому одинъ какой-нибудь сюжетъ, напримѣръ, Рождество Спасителя, Поклоненіе Волхвовъ или Пастырей, служилъ какъ бы предлогомъ для какой-нибудь задушевной мысли, которую художникъ извлекалъ изъ Св. Писанія. Разсматривая безчисленныя воспроизведенія одного и того же евангельскаго сюжета разными художниками различныхъ школъ, приходишь къ полнѣйшему убѣжденію, что было время, когда евангельское слово было неистощимымъ источникомъ для множества самыхъ разнообразныхъ идей, когда всякій по-своему примѣнялъ его къ жизни, искалъ въ немъ рѣшенія своихъ недоумѣній и вопросовъ.

Великое значеніе божественнаго Откровенія для просвѣщенія человѣчества могло быть во всей глубинѣ восчувствовано и выражено въ искусствѣ, безъ сомнѣнія, только этого ранняго, благочестиваго періода, когда и художникъ, и его современники путемъ молитвы и благочестиваго созерцанія достигали умственнаго и нравственнаго совершенствованія. Я не знаю ни одного произведенія, въ которомъ бы съ такою убѣдительностью высказалась мысль о просвѣтлѣніи грубой человѣческой натуры, объ освобожденіи ея отъ умственнаго и всякаго другаго рабства во имя Откровенія, какъ въ *Поклоненіи Пастырей* Доменика Гирландайо, Микель-Анджелова учителя (картина во Флорентійской Академіи Художествъ). Къ народившемуся Спасителю пришли крестья-

пе, народъ грубый, заматорѣлый въ трудѣ, рабы, на которыхъ не въ мѣру отяготѣло ветхое проклятіе—въ потѣ лица снѣсти хлѣбъ, которые, за тяжкими трудами о насущномъ, ни разу въ жизни не вкусили наслажденія свободной мысли, ни разу не имѣли досуга отрѣшиться отъ своей печальной дѣйствительности, потому что и не догадывались о высшемъ мірѣ идей; и вотъ только теперь, когда они поклонились явившемуся на землѣ Искупителю ихъ и Спасителю, они прозрѣли духовно, вошли въ самихъ себя, сознали въ себѣ искупленное отъ помраченія и рабства человѣчество. Одинъ изъ нихъ уже молится: надъ нимъ уже совершилось чудесное возрожденіе, онъ уже вкушаетъ первое еще въ жизни духовное наслажденіе—въ тихой, успокоительной молитвѣ. Онъ старъ, но его молодитъ новое чувство. Другой стоитъ позади, натура болѣе грубая, но уже готовая смягчиться. Но какъ хорошъ этотъ третій, смуглая, худощавая личность, съ черными волосами съ просѣдью! Это натура болѣе другихъ энергичная; онъ былъ грубѣе и жестче обоихъ своихъ товарищей. И теперь онъ еще не молится, хотя и преклонилъ колѣна. Въ немъ происходитъ великій нравственный переворотъ. Онъ начинаетъ приходить къ сознанію въ себѣ человѣческаго достоинства, онъ начинаетъ постигать въ себѣ душу и свободную волю; будто только теперь нарождается въ немъ человѣкъ, когда съ вѣрой и надеждой взглянулъ онъ на этого народившагося Младенца. Лучъ свѣта откуда-то упалъ на него, и просѣдь серебрится въ его черныхъ волосахъ, и смуглое лицо его кое-гдѣ тронуто свѣтлыми бликами, такъ же какъ и духовно просвѣтляется вся его природа. Но особенно глаза его

свѣтятъ несказанною радостью, будто онъ нашелъ безцѣнное сокровище, и въ восторгѣ сообщаетъ о своемъ пріобрѣтеніи товарищу, указывая одною рукой на лежащаго предъ нимъ Младенца, а другую поднося къ сердцу, будто онъ въ себѣ самомъ нашелъ это великое сокровище. Художникъ въ совершенствѣ воспользовался техническими средствами своего искусства, давъ живописному освѣщенію смыслъ духовнаго просвѣтлѣнія грубой человѣческой природы. Христосъ пришелъ въ міръ несчастныхъ утѣшить и рабовъ освободить. Потому ему покланяются прежде всѣхъ бѣдные труженики, люди во всемъ темные, пастухи. Волхвы, или цари, пришли уже потомъ. Они уже и прежде были люди развитые, образованные; они и прежде пользовались благами міра. Имъ уже второе мѣсто въ поклоненіи Спасителю. Когда пастухи вкусили божественное откровеніе, вдали только еще ѣдутъ великолѣпныя свиты троихъ царей, около бѣгутъ скороходы. Тамъ шумъ и молва, тамъ торжественность процессіи и царственнаго церемоніала, и Іосифъ невольно отвлекся отъ скромной сцены пастушеской и, заслонивъ рукою свѣтъ, смотритъ вдаль на приближающуюся шумную толпу, между тѣмъ какъ тутъ, около него, въ тишинѣ и безвѣстности, совершается величайшее въ мірѣ торжество просвѣтлѣнія души человѣческой и освобожденія порабощенной воли силой вѣры въ Младенца, чудесно явившагося для спасенія міра.

Съ XVI столѣтія стиль религіозный клонится къ рѣшительному паденію, сколько ни старались возстановить его такіе великіе художники, какъ Рафаэль, Микель-Анджело и другія знаменитости того цвѣтущаго вѣка.

Религіозный сюжетъ становится общимъ мѣстомъ, риторическою фразой. Художники подогрѣваютъ остывающее вѣрованіе подражаніемъ стариннымъ, наивнымъ мастерамъ, и только понапрасну расходуютъ свои высокія дарованія для воспроизведенія того, чѣмъ не могутъ уже искренно вдохновиться. Зачѣмъ было Микель-Анджело писать свой *Страшный Судъ* въ Сикстинской капеллѣ, заимствуя сюжетъ, и въ цѣломъ, и въ подробностяхъ, изъ скромныхъ, благочестивыхъ изображеній, которыми живописецъ XV вѣка, Лука Синьёрелли, украсилъ старинный соборъ въ Орвіетто? Развѣ для того только, чтобы доказать міру, что этотъ сюжетъ, любимый искусствомъ въ теченіе столькихъ вѣковъ, составлявшій лучшее украшеніе готическихъ порталовъ и необходимую принадлежность стѣнной живописи внутри храмовъ, совершилъ уже свое назначеніе и отошелъ въ прошедшее,—что напрасно ожидать симпатіи къ этому сюжету въ умахъ XVI столѣтія, и что не спасутъ художника въ невыполнимой задачѣ ни мастерскіе пріемы вполнѣ развитаго искусства, ни новизна вводимаго въ то время реализма, ни изумительные раккурсы, или сокращенія фигуръ,—на, что̀ Микель-Анджело былъ первымъ мастеромъ въ свѣтѣ,—ни ухищренные вымыслы всѣхъ этихъ ужасовъ и въ борьбѣ жизни со смертію въ возстаніи мертвыхъ, и въ чудовищныхъ кривляньяхъ отвратительныхъ бѣсовъ, и въ столько же чудовищныхъ терзаньяхъ грѣшниковъ? Въ этой колоссальной фрескѣ все направлено къ трагическому потрясенію, и нѣтъ уже мѣста успокоенію и просвѣтлѣнію. Сами святые великомученики, утративъ евангельское милосердіе, какъ античные олимпійцы, дышатъ враждой, явившись въ

день Страшнаго Суда затѣмъ только, чтобъ отомстить своимъ мучителямъ, поразить, обезумить ихъ своимъ грознымъ присутствіемъ. Какъ обвинители на судилищѣ обыкновенномъ, земномъ, явились они съ поличнымъ, каждый съ орудіемъ своего мученія: св. Севастіанъ со стрѣлами, которыми былъ разстрѣленъ, св. Лаврентій съ жаровнею, на которой былъ сожженъ, св. Екатерина съ колесомъ, на которомъ была колесована, апостолъ Варѳоломей не только съ ножомъ, но и со своею кожей, которая этимъ ножомъ была содрана. И всѣ они потрясаютъ этими страшными орудіями, будто мечами на войнѣ, низвергая своихъ мучителей съ воздушныхъ пространствъ во власть демоновъ, которые ихъ подхватываютъ и мчатъ внизъ; потому что страшная, небывалая борьба происходитъ и на землѣ—борьба воскресающихъ съ обуявшею ихъ смертію, и въ воздухѣ—борьба между ангелами и демонами за праведниковъ и грѣшниковъ. Если сами святые забыли о своемъ райскомъ блаженствѣ, то тѣмъ меньше умѣютъ имъ насладиться всѣ эти избранныя души, которыя по обѣ стороны Судіи наполняютъ горнія небеса,—фигуры мастерски писанныя, изящно сгрупированныя, но вполнѣ равнодушныя къ тому положенію, въ которое онѣ поставлены. Самъ Судія небесный развѣнчанъ отъ своего божественнаго достоинства и, какъ царь новыхъ олимпійскихъ божествъ, является въ античномъ образѣ Юпитера громовержца.

И съ самаго XVI столѣтія до нашихъ временъ этому произведенію суждено было заслонять собой все, что прекраснаго и возвышеннаго въ этомъ родѣ было до него въ искусствѣ совершено,—заслонять даже и тѣ

превосходные оригиналы въ Орвіетскомъ храмѣ, которыми Микель-Анджело такъ много воспользовался; и только здравой критикѣ нашего времени эстетическій вкусъ обязанъ очищеніемъ отъ многовѣковаго предразсудка.

Бѣглый взглядъ на Орвіетскія произведенія Луки Синьёрелли дастъ ясное понятіе о томъ, чего уже не доставало великому творцу Сикстинской фрески.

По звуку трубъ двухъ ангеловъ, стоящихъ на облакахъ, совершается возстаніе изъ мертвыхъ. Этимъ Орвіетскимъ эпизодомъ особенно много воспользовался Микель-Анджело. Иные изъ воскресающихъ успѣли выставить изъ-подъ земли только головы; иные наружѣ уже по поясъ; иные совсѣмъ освободились отъ земли, радуются, что опять одѣлись членами своего тѣла, привольно раскидываясь ими по воздуху, будто охорашиваются, вполнѣ наслаждаясь благомъ воскресенія. Иные устремляютъ изумленные взоры вверхъ, будто по безсмысленному еще инстинкту покорствуя первой непоборимой силѣ, которая извлекла ихъ изъ-подъ земли. А вотъ эти до половины выступившія фигуры—какъ онѣ борются съ обуявшею ихъ въ теченіе столькихъ вѣковъ землей! Это бореніе духа съ матеріей, но бореніе не отъ человѣка; оно выше силъ его: потому такъ болѣзненно отражается оно въ оживающихъ лицахъ! Особенно прекрасны группы, въ которыхъ воскресшіе, вполнѣ освободившіеся отъ борьбы, помогаютъ освобождаться только еще воскресающимъ. Тамъ родственникъ или другъ усердно вытягиваетъ изъ-подъ земли своего родственника или друга; а вотъ мужъ нѣжно извлекаетъ свою до пояса показавшуюся жену: и съ какою любовью во взорахъ взглянули они другъ на друга въ

этомъ необычайномъ свиданіи послѣ долгой, долгой разлуки. На второмъ планѣ, за полемъ возстанія изъ мертвыхъ, группами стоятъ воскресшіе: нѣкоторые сцѣпились рука объ руку по-трое, какъ античныя граціи. Радость и наслажденіе вновь полученною жизнію сіяетъ на ихъ лицахъ. Благочестивый художникъ старался прослѣдить всѣ степени человѣческаго воскресенія, начиная отъ безобразія скелета и отъ болѣзненной борьбы зарождающейся жизненной силы съ оцѣпенѣніемъ смерти— до страха, ужаса, благоговѣнія, до нѣжной любви въ помощи другъ другу, до радостей свиданія, до полнаго наслажденія вновь полученною жизнію: онъ поперемѣнно перечувствовалъ всѣ моменты этой чудной, самой полной поэмы воскресенія. У Микель-Анджело сильнѣе представленъ ужасъ въ бореніи жизни со смертію, въ бореніи страшномъ, нечеловѣческомъ; но онъ отнялъ у этого событія все, что̀ могло бы быть въ немъ торжественно-радостнаго, что̀ могло бы успокоивать и услаждать вѣрующее воображеніе. Болѣзненный ужасъ нападаетъ на его воскресающихъ, или же крайнее изумленіе У Луки Синьёрелли видишь вездѣ человѣка, съ его радостями, заботами, съ дружбой и любовью: у Микель-Анджело—одна только̀ неземная, высшая сила немилосердно дѣйствуетъ въ воскресеніи, безъ всякаго различія между воскресающими: тутъ нѣтъ мѣста человѣческой волѣ и свободному чувству.

Эпизодъ Сикстинской фрески съ грѣшниками, которыхъ дьяволы низвергаютъ съ воздушныхъ пространствъ въ адскую бездну, также заимствованъ въ общемъ планѣ и въ нѣкоторыхъ подробностяхъ изъ произведенія Луки Синьёрелли. Посреди самой картины стремглавъ мчится

демонъ на своихъ крыльяхъ летучей мыши, вскинувъ на плеча молодую, роскошную грѣшницу. Воспользовавшись этою группой, Микель-Анджело только замѣнилъ грѣшницу грѣшникомъ *.

Что́ же касается до эпизода праведниковъ, наслаждающихся небеснымъ блаженствомъ, то этотъ эпизодъ, безцвѣтный и бѣдный мыслями въ Сикстинской фрескѣ, особенно хорошо удавался стариннымъ благочестивымъ художникамъ, особенно Беато-Анджелико Фіезолійскому, который за то вовсе не умѣлъ представить себѣ адскихъ мученій, изображая какія-то дѣтскія на этотъ предметъ карикатуры. Эпизодъ съ праведниками необыкновенно хорошъ и у Луки Синьёрелли. Его рай, кажется, такъ и дышетъ музыкой рая Дантовскаго. Наверху полукругомъ сидятъ ангелы и играютъ на разныхъ музыкальныхъ инструментахъ, какъ у Данта, наполняя райскій воздухъ ангельскою гармоніей. Внизу стоятъ толпы праведниковъ, надъ которыми, въ воздушномъ пространствѣ, рѣютъ на своихъ крыльяхъ прекрасные ангелы и осыпаютъ праведниковъ цвѣтами, или же коронуютъ ихъ вѣнцами. Праведники писаны уже по новой манерѣ, обнаженными, а не въ одеждахъ, какъ изображались въ старину, и какъ ихъ изображалъ еще и Беато-Анджелико.

* Мотивъ этотъ рисованъ обоими художниками, безъ сомнѣнія, подъ вліяніемъ слѣдующихъ стиховъ Данта:

Ahi quant'egli era nell'aspetto fiero!
E quanto mi parea nell'atto acerbo,
Con l'ale aperte, e sopra i piè leggiero!
L' omero suo, ch' era acuto e superbo,
Carcava un peccator con ambo l'anche,
Ed ei tenea de' piè ghermito il nerbo.

Inf. XXI, 31—36.

Этотъ благочестивый живописецъ дополняетъ райскія радости наивною пляской, въ которой участвуютъ праведники вмѣстѣ съ ангелами, сцѣпившись съ ними рука съ рукой, какъ пляшутъ въ русскихъ хороводахъ. Воздушное существо пляшущихъ явствуетъ изъ того, что подъ ихъ легкими ножками не гнутся прекрасные цвѣты на зеленомъ лугу, по которому они ведутъ свой райскій хороводъ.

Всякому времени суждено свое. Нѣтъ ничего страннаго, что въ XVI вѣкѣ религіозное искусство пало, но странно то, для чего оно въ своемъ паденіи не переставало занимать воображеніе художниковъ и, искажаясь болѣе и болѣе, влачило свое жалкое существованіе вплоть до нашихъ временъ. Сѣтованія Савонаролы на художниковъ его времени, что они вмѣсто Мадоннъ пишутъ портреты съ своихъ женъ и любовницъ, не предупредили зла, а предсказали тотъ путь, по которому, чѣмъ дальше, тѣмъ ниже склонялось церковное искусство къ упадку, такъ что наконецъ такъ-называемое *Святое Семейство* стало пустою рамкой, въ которой, подъ видомъ Іосифа и Дѣвы Маріи съ Предвѣчнымъ Младенцемъ, особенно любили изображать отца семейства съ его супругой и съ новорожденнымъ наслѣдникомъ, который иногда лежитъ въ дѣтской колясочкѣ.

Реформація нанесла рѣшительный ударъ христіанской иконографіи. Католичество съ своими торжественными обрядами, съ своими вѣковыми преданіями, съ безконечными легендами о святыхъ, находило себѣ прямое выраженіе въ видимыхъ и осязаемыхъ формахъ искусствъ изобразительныхъ, въ формахъ, способствовавшихъ пышности католическихъ обрядовъ и потворствовавшихъ чув-

ственности. Исповѣданіе новое, отнесшееся критически ко всему прошедшему, въ своемъ философскомъ, раціональномъ характерѣ не могло терпѣть внѣшнихъ, матеріальныхъ формъ и открыло новый, до сихъ поръ продолжающійся, періодъ иконоборства. Церковное искусство ограничилось только музыкой, неопредѣленныя, улетучивающіяся формы которой болѣе согласовались съ отвлеченностью протестантскаго ученія. Скульптура и живопись, отторгнутыя отъ религіозной основы, предоставлены были самимъ себѣ, для того чтобы, помимо религіи, въ другихъ сферахъ открыть новые источники для вдохновенія и новые сюжеты. Такъ-называемая ложно-классическая школа, и въ литературѣ, и въ искусствѣ, давала въ античной миѳологіи плохое подспорье оскудѣвшему христіанскому воодушевленію, которое, за отсутствіемъ искренности, предавалось ханжеству и мечтательности.

До какой фальши и уродливости домечталась фантазія безъ руководства религіи, можно видѣть изъ всѣхъ этихъ «символовъ» и «эмблемъ», которыя загромоздили литературу и искусство въ XVII и XVIII столѣтіяхъ. «Вражда» представлялась подъ видомъ отвратительной старухи, съ аттрибутами фуріи и медузы; «Времена года»,— подъ видомъ четырехъ дамъ съ соотвѣтствующими аттрибутами. Составлялись цѣлыя картины изъ разныхъ символовъ и эмблемъ, для разгадки которыхъ нужны были комментаріи; образовалась, наконецъ, значительная литература по этому предмету изъ изданій съ картинками и объяснительнымъ текстомъ. Несмотря на условность и лживость этого направленія, оно господствовало повсюду, и въ деталяхъ церковнаго зодчества, куда оно внесло трехъугольники со Всевидящимъ Окомъ, потиры

въ сіяніи, пылающія сердца, якори надежды и т. п., и въ символикѣ фран-масонскихъ ложъ, и въ гербахъ дворянскихъ фамилій, и на печатяхъ, и на виньеткахъ въ книгахъ. Даже до сихъ поръ иные скульпторы не могутъ отказаться отъ этой подручной для нихъ рутины, которая избавляетъ отъ самостоятельной мысли, предлагая готовыя уже, условныя формы для олицетворенія вѣры, надежды, любви, отчаянія, сѣтованія и т. д.

Рядомъ съ этимъ безплоднымъ путемъ, искусство открыло себѣ другой путь, который долженъ былъ привести его къ лучшимъ результатамъ. Это изображеніе дѣйствительности. Здѣсь не мѣсто входить въ подробности о всѣмъ извѣстныхъ заслугахъ по этому предмету школъ Фламандской и Голландской; довольно сказать, что это новое реальное направленіе, сосредоточившее весь интересъ на человѣкѣ, на его домашней и общественной жизни, на его дѣлахъ и заботахъ, на его радостяхъ и печаляхъ, признается и въ настоящее время, если не единственнымъ, исключающимъ всѣ другія, то самымъ вѣрнымъ и въ особенности соотвѣтствующимъ нашему вѣку. Рембрандтъ, Фанъ-деръ-Гельстъ, Теньеръ, Жераръ Довъ указали точку зрѣнія и дали образцы, какъ переносить на полотно сцены изъ дѣйствительной жизни. Искусству, въ послѣдующемъ его развитіи, предоставлено было только расширить предѣлы наблюдательности, заинтересоваться человѣкомъ на всѣхъ ступеняхъ его общественнаго положенія, болѣе и болѣе углубляться въ психологическій анализъ, разрабатывая мельчайшія движенія мысли и чувства въ самыхъ разнообразныхъ явленіяхъ жизни.

Таково, кажется, послѣднее слово новѣйшей эстетики.

Искусство всегда состояло въ тѣснѣйшей связи съ литературой. Символизмъ первыхъ вѣковъ христіанства отразился въ символикѣ катакомбной живописи и скульптуры на саркофагахъ. Средневѣковыя легенды и загробныя видѣнія *Божественной Комедіи* сопутствуются любимыми въ то время изображеніями Страшнаго Суда, ада и рая, житій святыхъ, монашескихъ подвиговъ. Шутливыя новеллы подготовляютъ паденіе религіознаго искусства. Возрожденіе классицизма внушаетъ художникамъ любовь къ миѳологіи. Пастушеская и описательная поэзія XVII и XVIII столѣтій совпадаетъ съ развитіемъ ландшафта въ живописи. Такъ и въ наше время нравоописательному роману соотвѣтствуетъ въ искусствѣ изображеніе дѣйствительности.

Понятно, что первая задача современной эстетической критики—это точная повѣрка, въ какой степени правдиво художникъ передаетъ то, что̀ даютъ ему природа и жизнь. Эта повѣрка распространяется на всякіе сюжеты, будь они изъ современности (жанръ), или изъ прошедшаго,—сюжеты историческіе. За недостаткомъ религіознаго чувства, сюжеты религіозные допускаются только въ смыслѣ историческомъ. Итакъ, художественное произведеніе должно съ фотографическою реальностью возсоздавать современный бытъ и съ возможною точностью лица и событія историческія, во всей ихъ тогдашней обстановкѣ, съ соблюденіемъ историческаго костюма, будетъ ли то Гуссъ предъ судомъ инквизиціи, Марія Стюартъ, или Благовѣщеніе и Рождество Спасителя.

Старинные живописцы вовсе не имѣли понятія объ историческомъ костюмѣ. Мадонну одѣвали они въ итальян-

ское, нѣмецкое или голландское платье, смотря по ихъ собственной національности; священныя лица и сюжеты окружали обстановкой своей современности. Ветхозавѣтныхъ праотцевъ изображали въ видѣ католическихъ прелатовъ, Іосифа въ монашеской рясѣ и т. п. Въ раннемъ искусствѣ всевозможные анахронизмы извиняются наивностью и искренностью благочестиваго чувства. Тогда анахронизмъ господствовалъ въ самой исторіи, то-есть, въ баснословныхъ хроникахъ и легендахъ. Тогда набожный живописецъ въ окружающей его дѣйствительности видѣлъ нѣчто для него непонятное и странное, потому что прозрѣвалъ въ ней невидимое присутствіе высшихъ, неземныхъ силъ, всегда чаялъ чудеснаго явленія, и потому незамѣтно сливалъ дѣйствительность съ идеальною областью, изъ которой постоянно бралъ сюжеты для своихъ произведеній. Если онъ отъ всего сердца вѣровалъ, что самъ Спаситель удостоилъ принять на себя подобіе нѣкотораго нищаго и, какъ ему разсказывали, недавно подходилъ къ воротамъ такого-то монастыря просить милостыни; если въ легендѣ ему повѣствовали, что и Мадонна, взявъ на себя видъ одной скрывшейся изъ монастыря монахини, нѣсколько лѣтъ исправляла за нее монастырское послушаніе; то ночему же было не изображать и Спасителя, и Мадонну въ современныхъ художнику одеждахъ, почему было не окружить ихъ всею дѣйствительною обстановкой, въ которой вращался самъ художникъ? Тѣ же анахронизмы въ историческомъ костюмѣ представляетъ намъ и искусство въ лучшую пору своего процвѣтанія, въ XVI вѣкѣ у италіянцевъ, и позднѣе у голландцевъ; и чѣмъ совершеннѣе въ художественномъ отношеніи

произведенія, тѣмъ рѣзче бросаются въ глаза анахронизмы. Евангелисты съ бритыми бородами и въ очкахъ, у Луки Лейденскаго, и костюмы голландскихъ мѣщанъ и турокъ въ чалмахъ, въ евапгельскихъ сюжетахъ Рембрандта, уже смѣшны и тѣмъ больше неумѣстны, чѣмъ натуральнѣе они воспроизведены.

Впрочемъ, одною вѣрностью дѣйствительности, современной или исторической, не должна довольствоваться эстетическая критика. Трудъ художника былъ бы неблагодарный, еслибы высшею для себя задачей онъ постановилъ фотографическую передачу отдѣльныхъ явленій дѣйствительности. Какъ въ исторической картинѣ онъ долженъ возводить подробности въ идеальный типъ, болѣе или менѣе согласный съ историческимъ преданіемъ, такъ и въ сценахъ изъ современности, чтобы постигнуть правду жизни, онъ живописуетъ самое существенное, наиболѣе характеристическое, соединяя въ одно цѣлое разрозненныя впечатлѣнія, вынесенныя имъ изъ наблюденій надъ разными случайностями. Но чтобы найдти самое характеристическое въ жизни и передать въ доступной для всѣхъ изящной формѣ, художникъ долженъ быть и философомъ, глубоко понимающимъ человѣческую природу, и тонкимъ политикомъ, съ проницательнымъ взглядомъ на современные вопросы, и вообще человѣкомъ во всѣхъ отношеніяхъ просвѣщеннымъ. Въ старину, во времена набожнаго благочестія, религія замѣняла художнику всѣ другія умственныя и нравственныя соображенія; теперь художникъ хочетъ быть философомъ, политикомъ, моралистомъ. А такъ какъ понятія и убѣжденія, безъ руководства однажды навсегда установившихся принциповъ религіозныхъ, пред-

ставляютъ въ своемъ историческомъ развитіи непрестанное колебаніе, непрестанное видоизмѣненіе, то, смотря по направленію умовъ, художникъ такъ или иначе смотритъ на дѣйствительность, въ томъ или другомъ направленіи группируетъ въ одинъ общій типъ разрозненныя явленія дѣйствительности.

Мы касаемся теперь третьяго принципа новѣйшей теоріи искусства. Художникъ слѣдуетъ какому-либо направленію и проводитъ его въ своихъ произведеніяхъ. Онъ матеріалистъ или идеалистъ, человѣкъ положительный или мечтатель, вѣрующій или невѣрующій, католикъ, протестантъ или православный, политикъ или философъ, и притомъ метафизикъ или психологъ, либералъ или консерваторъ и т. д. Впрочемъ, и направленіе не есть исключительная принадлежность нашего времени. Оно всегда оказывалось въ литературѣ и искусствѣ, какъ скоро изъ безразличной дѣятельности сплошныхъ массъ выступали отдѣльныя личности съ ихъ самостоятельнымъ развитіемъ. Средневѣковыя легенды, какъ невоздѣланный матеріалъ, какъ собраніе общихъ всѣмъ вѣрованій и преданій, не могутъ отличаться никакимъ направленіемъ; но Дантъ въ своей поэмѣ является уже гибеллиномъ, съ опредѣленнымъ политическимъ взглядомъ на судьбу своего отечества. Онъ политикъ извѣстнаго направленія и философъ извѣстной школы. Скульптурныя поэмы, которыми изукрашены готическіе храмы, объективно выражаютъ общія для всѣхъ благочестивыя представленія объ отношеніи Бога къ человѣку, безъ всякихъ намековъ на какіе-либо личные взгляды художниковъ, составлявшихъ эти произведенія. То же эпическое безразличіе, это непремѣнное качество всякаго народнаго

эпоса, господствуетъ и въ благочестивой живописи до XIV вѣка включительно, и въ миніатюрахъ, и въ иконахъ на деревѣ, и во фрескахъ; но съ XV вѣка оказывается направленіе и въ церковномъ искусствѣ, несмотря на то, что искреннее благочестіе того времени должно было уравнивать личныя воззрѣнія. Беато-Анджелико является въ своихъ иконахъ не только глубоко-вѣрующимъ человѣкомъ, но и монахомъ-доминиканцемъ, который на евангельскія событія и на весь міръ смотритъ глазами основателя своего монашескаго ордена, св. Доминика; потому-то и находитъ не только приличнымъ, даже необходимымъ для своего набожнаго чувства помѣщать фигуру этого монаха въ изображеніи сюжетовъ изъ Св. Писанія. Св. Доминикъ присутствуетъ у Беато-Анджелико и при рождествѣ Спасителя, и при Тайной Вечери, и при распятіи и возстаніи изъ мертвыхъ,—будто созерцая эти таинственныя событія, съ тѣмъ чтобы потомъ свои созерцанія сдѣлать доступными всему міру въ этихъ иконописныхъ откровеніяхъ, ниспосланныхъ отъ св. Доминика его смиренному послѣдователю-иконописцу.

Еще очевиднѣе является личное направленіе, когда живопись распалась на множество школъ, изъ которыхъ каждая отмѣтила себя собственнымъ своимъ характеромъ. Но эти различія состояли болѣе во внѣшней формѣ, въ колоритѣ, рисункѣ, въ свѣтѣ и тѣни, въ большемъ или меньшемъ натурализмѣ. Это было скорѣе развитіе самихъ средствъ искусства, нежели собственно направленіе, опредѣляемое извѣстнымъ взглядомъ на вещи, извѣстными политическими или философскими принципами.

Пока искусство состояло въ услуженіи религіи, ею поглощались всѣ прочіе принципы, или по крайней мѣрѣ, на столько ей подчинялись, что не могли давать своего собственнаго направленія. Только тогда оказалось возможнымъ разнообразіе самостоятельныхъ взглядовъ на міръ, когда художникъ потерялъ уже точку зрѣнія религіозную,—когда искусство отрѣшилось отъ религіи, съ которою оно составляло нераздѣльное цѣлое, и когда оно предоставлено было самому себѣ—открыть новые для себя пути и новыя комбинаціи съ другими областями человѣческихъ интересовъ.

Итакъ, направленіе политическое, философское или какое другое, составляетъ необходимую принадлежность современнаго искусства. Чѣмъ разнообразнѣе будутъ его направленія, тѣмъ больше исчерпаетъ оно дѣйствительность, потому что тѣмъ болѣе точекъ зрѣнія изберетъ оно для наблюденія, и тѣмъ болѣе удовлетворитъ современной публикѣ, съ ея разнообразными убѣжденіями, направленіями и интересами. Если искусство, въ общемъ итогѣ всѣхъ художественныхъ произведеній, представляетъ сумму различныхъ направленій, то каждый изъ художниковъ, въ своемъ личномъ направленіи, является съ большею или меньшею односторонностью. Если онъ мечтатель, онъ не нравится людямъ положительнымъ; если онъ консерваторъ, онъ не нравится либераламъ. Какого бы направленія художникъ ни держался, онъ достигнетъ совершенства, если будетъ искрененъ въ своихъ убѣжденіяхъ и если онъ настолько даровитъ, что сумѣетъ передать въ изящной формѣ свои убѣжденія; но такъ какъ онъ дѣйствуетъ односторонне, то не имѣетъ права разчитывать на общія симпатіи. Въ этомъ

состоитъ печальная участь современнаго художника. Въ этомъ же—слабая сторона цѣлой школы художественной, если она усвоитъ себѣ которое-либо одно изъ направленій, какъ это начинало было угрожать живописи въ нашемъ отечествѣ.

Было время, когда въ послѣдованіи извѣстному направленію литераторъ и художникъ думали видѣть свою главную задачу. Опытъ показалъ, къ какой жалкой посредственности вела эта ошибка. Направленіе есть только путь, а не самое дѣло. Это только взглядъ на вещи, самъ по себѣ не имѣющій ничего новаго и интереснаго. Консерватизмъ или либерализмъ не создастъ картины или повѣсти, точно такъ же какъ и въ старину недостаточно было одного благочестія, чтобы написать икону. *Божественная Комедія*—величайшее въ мірѣ произведеніе не потому, что въ ней предаются проклятію порочные папы, и Боккаччіо всегда будетъ читаться не потому, что рисуетъ развратныхъ монаховъ.

Вотъ именно это-то самое, стоящее выше всякихъ направленій и вмѣстѣ ихъ содержащее, и составляетъ высшее достоинство художественнаго произведенія. Геній долженъ отозваться на всѣ интересы своихъ современниковъ, но онъ станетъ выше всякаго исключительнаго направленія. Онъ не удовольствуется одною какою-либо доктриною, одною точкой зрѣнія, но взглянетъ на жизнь во всей ея неисчерпаемой полнотѣ; онъ предприметъ въ одномъ великомъ произведеніи совмѣстить все разнообразіе взглядовъ, которое пытаются исчерпывать сотни дарованій мелкихъ. Это не пустое предположеніе, потому что въ области литературы романъ пролагаетъ себѣ путь къ указанной мною высокой цѣли. Почему не ожи-

дать того же и въ искусствѣ, и тѣмъ болѣе, что лучшія художественныя произведенія нашего времени все же даютъ о томъ нѣкоторое предчувствіе?

Итакъ, исключительность какого-либо одного изъ направленій есть переходное состояніе современнаго искусства. Она не только терпима, но необходима, потому что даетъ возможность по частямъ разрабатывать одну великую задачу—всестороннее познаніе человѣческой жизни. Но строгая критика, отдавая справедливость искренности направленія, все же не можетъ не осудить его въ односторонности.

IV.

Чтобы дать полное понятіе объ успѣхахъ современнаго искусства и эстетической критики, я брошу бѣглый взглядъ на то, что предлагало искусство въ началѣ сороковыхъ годовъ текущаго столѣтія. Беру для этого римскія мастерскія, которыя хотя далеко не предлагаютъ лучшихъ образцовъ, но всегда могутъ служить точнѣйшимъ указателемъ того пути, по которому развиваются и совершенствуются художники, со всѣхъ сторонъ стекающіеся въ вѣчный городъ учиться и составлять свою художественную репутацію.

Это было то время, когда еще Ивановъ передѣлывалъ свою *Проповѣдь Іоанна Предтечи*, дѣлая для нея безконечные эскизы фигуръ и ландшафтовъ, а на досугѣ читалъ Евангеліе; когда Бруни оканчивалъ своего *Мѣднаго Змія;* Завьяловъ писалъ *Сошествіе Христа во адъ*, Айвазовскій едва начиналъ получать извѣст-

ность, представивъ папѣ Григорію свой *Хаосъ*, а Пименовъ лѣпилъ мальчика, просящаго милостыню; Овербекъ въ своей мастерской, во дворцѣ Ченчи, объяснялъ публикѣ только-что оконченный имъ *Тріумфъ Религіи;* а банкиръ Торлонія давалъ огромные заказы художникамъ для украшенія своего дворца и виллы. Это то самое время, когда нашъ Гоголь, живя въ Римѣ, окончилъ свои *Мертвыя Души* и давалъ ихъ переписывать для печати одному изъ своихъ пріятелей, съ которымъ вмѣстѣ квартировалъ. Время интересное и для русскаго искусства, и для русской литературы. Устарѣлое отживало, но еще господствовало и заслоняло собой несмѣлые зачатки новаго. Будущіе учителя русской школы искусства еще сами учились и не умѣли опознаться въ этой путаницѣ старыхъ преданій и предразсудковъ съ неясными новыми стремленіями. Вліяніе знаменитой книги Гоголя только еще предчувствовалось.

Тогда еще ждали проку отъ античной миѳологіи и любили помечтать надъ религіознымъ сюжетомъ въ стилѣ Леонардо-да-Винчи или Рафаэля. За неимѣніемъ болѣе интереснаго, искали сюжетовъ и въ греческихъ трагикахъ, и въ Дантѣ, и въ біографіяхъ Рафаэля и Тасса. Иные изъ живописцевъ думали идти по пути Микель-Анджело, безпощадно ломая фигуры въ невозможныхъ раккурсахъ; другіе усвоивали себѣ идеальную линію Рафаэля; Овербекъ начиналъ оцѣнивать искренность благочестивыхъ мастеровъ ранняго періода. Нашъ Ивановъ стремился уже къ новѣйшему реализму, прилагая его къ религіозной живописи. Ваятели никакъ не умѣли выйдти изъ круга сюжетовъ, завѣщаннаго имъ Торвальдсеномъ и Кановой. Вообще эстетическій вкусъ къ формѣ

былъ развитъ и усовершенствованъ, но мысли не доставало. Художникъ слегка относился къ своему искусству, больше разсчитывая на счастливыя выдумки, которыя могли бы забавлять публику, а не углублялся серіозно въ вопросы, предлагаемые жизнію. Потому въ выборѣ сюжетовъ замѣчается случайная прихоть, а не настоятельная потребность души, которая въ художественномъ произведеніи стремится разрѣшить то, что̀ ее тревожитъ и волнуетъ.

Читатель самъ можетъ провѣрить эти общія замѣчанія по короткому перечню того, что̀ представляли въ то время римскія мастерскія *.

Начну со скульптуры.

Въ мастерской Кановы продолжалъ работать его ученикъ, Ринальдо-Ринальди. Вотъ образчики его произведеній:

Одиссей, узнанный собакой при его возвращеніи домой.

Группа: *Цефалъ*, поддерживающій *Прокриду*, которая, закрывая на груди рану, испускаетъ предсмертные стоны **.

Рельефъ: *Энеи* повѣствуетъ о своихъ похожденіяхъ *Дидонѣ*, которая ласкаетъ Амура, принявшаго видъ Асканія.

Большой фронтонъ въ рельефѣ, для виллы Торлоніи: *Тріумфъ Вакха*, съ̀ опьянѣлыми, страстными вакхан-

* Слѣдующія подробности беру изъ своей записной книжки путевыхъ замѣтокъ 1840 и 1841 годовъ.

** У Овидія въ Метаморф., VII, 842:

.... Medioque tenens in pectore vulnus,
Hei mihi! conclamat.

ками, съ роскошными, въ своей соблазнительной наготѣ, нереидами, съ безобразными сатирессами.

Орлеанская Дѣва, въ полномъ вооруженіи и съ хоругвію.

Наивная забава двухъ малютокъ. *Дѣвочка* изъ породы бѣлыхъ третъ губкой лицо *Арабченка.*

Христосъ-Младенецъ, съ земнымъ шаромъ въ рукѣ. Около, для поддержки фигуры, колосья и виноградъ, для символическаго знаменованія Св. Даровъ.

Въ мастерской Генерали:

Душенька падаетъ въ обморокъ, наивно выставляя на показъ свои обнаженныя прелести, и другія въ томъ же родѣ произведенія изъ античной миѳологіи. Замѣчательнѣе *надгробные* рельефы:

Больная женщина лежитъ на канапе; голова ея покоится въ объятіяхъ неутѣшнаго супруга; съ другой стороны ангелъ подноситъ питье.

Летящая группа—мать съ младенцемъ на рукахъ; другой ребенокъ, тоже на лету, хватается за ея платье. Хотя лицо женщины все обращено къ небу, куда вмѣстѣ съ дѣтьми влечетъ ее высшая сила, но она и изъ здѣшняго міра уноситъ съ собой одинъ земной союзъ, потому что въ своихъ нѣжныхъ заботахъ объ этихъ двоихъ малюткахъ она не перестаетъ быть матерью. Тутъ же изображена еще женщина: со сложенными на груди руками, вся погружается она въ чаяніе вѣчнаго блаженства, для нея уготованнаго.

Ко Христу, сидящему съ земнымъ шаромъ въ рукѣ, ангелъ подводитъ двоихъ дѣтей, мальчика и дѣвочку.

Надгробный рельефъ для одной римлянки. Главная фигура, сама усопшая дѣвица, стоитъ посреди. По сто-

ронамъ, обратясь къ ней, сидятъ отецъ и мать. Мать, поднимая голову къ дочери, горько плачетъ; отецъ, сосредоточивая скорбь въ себѣ самомъ, опустилъ лицо книзу, взявъ дочь свою за руку. Дѣвица одѣта въ широкое одѣяніе съ висящими въ изобиліи складками. На лицо она готова уже накинуть широкое покрывало, которое, по принятому обычаю, символически выражаетъ у художниковъ завѣсу смерти, скрывающую усопшихъ отъ здѣшняго міра. Смыслъ рельефа тотъ, что умершая дѣвица въ видѣніи явилась отцу и матери, чтобы принять отъ нихъ послѣднее прощаніе. Сначала она обратилась къ отцу, подавая ему руку, но не смотритъ на него, потому что душѣ не нужны очи тѣлесныя. Глубокою задумчивостію выражено ея неземное отношеніе къ оставленнымъ ею родителямъ. Не забыта и любимая собачка ея. Стоя на заднихъ лапкахъ, хватается она за ея платье.

Въ мастерской Бьэнъ-Эме:

Сидящая *Діана* стремительно прикрываетъ свои обнаженныя прелести и рукою, и полотномъ, въ позѣ заимствованной отъ Венеры Медицейской, и обращаетъ свое гнѣвное лицо въ сторону, гдѣ подразумѣвается нескромный Актеонъ. Возлѣ—собака, вытянувъ морду и поднявъ уши, готова защищать свою госпожу и богиню. Тонкость выраженія въ лицѣ Діаны показываетъ въ художникѣ основательное изученіе антиковъ. Не знаешь, испугъ ли это, стыдъ, негодованіе, или все вмѣстѣ.

Психея, съ лампой, осторожно ступаетъ своими граціозными ножками. Она вся вниманье, вся сосредоточена на цѣли, куда прокрадывается.

На львиной шкурѣ лежитъ *Вакханка*, облокотившись на мѣхъ съ виномъ, и держа въ рукѣ наполненный виномъ кубокъ. Полураскрытый ротъ и смежающіяся вѣки, по античной программѣ, должны выражать желаніе, которому хмѣльное омраченіе придаетъ еще бо́льшую чувственность. Вызывающая мина ея освѣщена недоконченною улыбкой.

Умильный *амурчикъ* поитъ изъ чаши двухъ голубковъ Венеры.

Плясунья, стоя на одной ножкѣ, высоко подняла другую.

Въ мастерской Финелли:

Венера съ голубкомъ, котораго она хочетъ поцѣловать. Манерна и приторна. Губы, слагающіяся для поцѣлуя, млѣютъ въ непріятной похотливости.

Венера, являющаяся изъ раковины—лучше. Она только что народилась на свѣтъ. Наивно сидя на корточкахъ, впервые разгибаетъ она свой роскошный станъ, и осматриваясь въ новомъ для нея мірѣ, уже кокетливо повертываетъ свою хорошенькую головку. Извѣстной античной позѣ художникъ далъ удачный, новый мотивъ.

Архангелъ низвергаетъ *сатану*. Архангелъ почти весь обнаженъ, въ стилѣ Аполлона Бельведерскаго, особенно по легкости ногъ; волосы, излишне длинные, волнами ниспадаютъ на спину Скорчившійся сатана, закрывъ ладонью свою рожу, ничѣмъ не отличается въ формахъ тѣла отъ обыкновеннаго человѣка.

Въ мастерской Монти:

Копіи съ произведеній лучшихъ скульпторовъ, каковы: *Нимфа* Кановы, *Венера*, *Душенька*, *Ганимедъ* Тор-

вальдсена, *Прядущая Парка* Шадова, *Орлеанская Дѣва* Ринальди.

Изъ собственныхъ его произведеній:

Богиня *Θетида* собирается на свадьбу съ Пелеемъ. Она сидитъ на морскомъ камнѣ. Нереида подноситъ ей въ раковинѣ украшенія. Около дельфинъ.

Начало музыки. Богъ Панъ слушаетъ въ тростникѣ шелестъ зефира, производимый рѣзвою игрой маленькихъ амурчиковъ. Тростникъ съ амурами удачно употребленъ для подпорки статуи. Панъ представленъ въ типѣ юнаго Фавна, какъ этотъ типъ установился въ извѣстномъ произведеніи Праксителя. Вниманіе слуха схвачено прекрасно. Улыбка, свойственная осклабляющемуся Фавну, выражаетъ наслажденіе, производимое гармоническими звуками.

Бюстъ *Мадонны*, въ стилѣ Сассоферрато.

Въ мастерской кавалера Фабриса особенно видное мѣсто занимаютъ памятники знаменитымъ людямъ Италіи, потому что этому скульптору давали значительные заказы:

Памятникъ Палладію. На Палладія накинутъ плащъ, который такъ же узко и такими же складками охватываетъ члены его тѣла, какъ знаменитая драпировка античной статуи Аристида. Палладія коронуетъ вѣнцомъ геній славы; по сторонамъ по женской фигурѣ: одна въ античномъ типѣ Провинціи—городъ Виченца, другая въ видѣ Музы—олицетвореніе Исторіи.

Памятникъ Тассу. Творецъ Освобожденнаго Іерусалима сидитъ въ нишѣ, подобно Микель-Анджелову Моисею. Онъ одѣтъ рыцаремъ. Возлѣ него—разное оружіе, щитъ и развернутая книга съ первыми стихами

его поэмы. Лицо поэта обращено вверхъ, будто въ минуту вдохновенія, которое онъ почерпаетъ отъ божественной музыки, нисходящей на него отъ ангеловъ, вокругъ Мадонны играющихъ на инструментахъ; въ барельефѣ верхней части памятника, надъ нишей, по сторонамъ двѣ летящія Славы. Внизу, подъ ногами Тасса, еще барельефъ съ изображеніемъ его погребальной процессіи.

Памятникъ Кановѣ, для Капитолія. Въ рельефѣ группа изъ трехъ женщинъ—Скульптуры, Живописи и Архитектуры, и полулежащая фигура самого Кановы.

Спящій Геній—колоссальная фигура изъ другаго памятника Кановѣ, что̀ въ Венеціи. Въ строгомъ, величавомъ стилѣ. Геній спитъ, но сонъ его безпокоенъ. Какъ въ Барберинскомъ античномъ Фавнѣ—сильное, порывистое дыханіе истощаетъ его животъ и поднимаетъ грудь.

Затѣмъ, какъ и у другихъ скульпторовъ—миѳологія на первомъ планѣ, и преимущественно въ соблазнительныхъ сюжетахъ Венеры, Душеньки, подкравшейся къ спящему Амуру, и т. п.

Особенно любопытна по своему безвкусію колоссальная группа, изображающая *Милона*, укушеннаго въ ляшку львомъ въ то самое время, какъ этотъ силачъ защемилъ обѣ свои руки въ трещины древеснаго пня. Фабрисъ видимо подражалъ Лаокоону, только не умѣлъ облагородить физическія страданія нравственною силой, какъ облагорожены они въ знаменитомъ антикѣ. Все существо Милона, напряженное отъ мучительной боли, переполнено безвыходнымъ страданіемъ, которое не утоляется даже физическими усиліями. Судороги коро-

бятъ его мускулистое тѣло, грудь воздымается необъятно, животъ подтянуло, какъ у Лаокоона, волосы на головѣ взъерошены. Лицо обращаетъ онъ прямо на льва, съ ужасомъ и отчаяніемъ. Онъ кричитъ, и кричитъ такъ громко, будто своимъ крикомъ хочетъ испугать льва; оттого такъ широко разинулъ свой ротъ; и этотъ ужасный крикъ съ зіяющимъ ртомъ,—крикъ, которому суждено продолжаться многіе года, пока будетъ существовать эта группа,—есть господствующая черта въ выраженіи Милонова лица. Какую бы задачу ни задалъ себѣ художникъ въ этой отвратительной группѣ, во всякомъ случаѣ его свѣдѣнія о Лессинговомъ *Лаокоонѣ* подлежатъ сомнѣнію.

Отъ скульпторовъ итальянскихъ перехожу къ иноземнымъ.

Въ мастерской англичанина Джипсона, который слѣдуетъ направленію Тенерани и Бьенъ-Эме:

Раненая въ ляшку *Амазонка*, поднимая платье, закрываетъ рукою рану.

Венера съ яблокомъ, изящныя формы которой художникъ копировалъ съ шести натурщицъ.

Бюстъ *Елены* въ спартанской шапочкѣ и съ лентой на лбу, который отъ того становится уже.

Два Зефира несутъ на рукахъ *Душеньку*.

Двѣ Нимфы похищаютъ *Гила*.

Прозерпина, только что услышавшая шумъ приближающагося похитить ее Плутона, въ то время какъ она, присѣвши, собираетъ цвѣты.

Нарцисъ, смотрящійся въ источникъ.

Переодѣвшійся пастухомъ *Амуръ;* изъ Тассовой Аминты. Тѣ же сюжеты и въ мастерской другаго англійскаго

скульптора, Готта. Изъ миѳологіи онъ особенно любитъ нимфъ. Тамъ нимфа черпаетъ воду, тамъ рветъ цвѣты, послѣ купается, амурится съ Фавномъ. Сходство съ произведеніями Джипсона видно въ двухъ вакханкахъ, несущихъ Вакха, въ трехъ Граціяхъ, которыя нянчаютъ Амура. Сверхъ того, Готтъ любитъ лѣпить дѣтей и собакъ.

Въ мастерской нѣмецкаго скульптора Вольфа:

Прометей стремительно удаляется съ похищеннымъ огнемъ.

Группа *Амазонокъ.*

Въ мастерской нѣмца же Имгофа:

Юный *Давидъ*, будучи пастухомъ, играетъ на псалтыри.

Въ мастерской испанца Антоніо Сола:

Глиняные оригиналы двухъ произведеній, которыя въ мраморѣ сдѣланы для Мадрида: *статуя Сервантеса*, поставленная на площади, *и группа изъ двухъ воиновъ* съ обнаженными саблями, рука въ руку клянущихся жить и умереть вмѣстѣ, въ Мадридскомъ музеѣ.

Группа—*избіеніе младенцевъ*. Убійца занесъ ножъ на низверженную къ его ногамъ мать съ ребенкомъ. Отчаянное выраженіе женщины, нѣсколько смягчаемое спокойнымъ стилемъ скульптуры, напоминаетъ лица изъ группы Ніобеи.

Минерва въ строгомъ, античномъ стилѣ.

Вкусъ къ соблазнительному, который художники того времени удовлетворяли сюжетами миѳологическими, голландскій скульпторъ Ванъ-деръ-Веннъ примѣнилъ къ изображенію *Еввы*, въ то время какъ она, роскошно разметавъ свои члены въ травѣ, оборачивается къ Змію,

предлагающему ей яблоко. И этотъ сюжетъ такъ удался художнику, что его Евва прелестнѣе, чувственнѣе и соблазнительнѣе всѣхъ Венеръ и нимфъ, которыми въ излишествѣ переполнены были тогдашнія мастерскія.

Перехожу къ живописи. И тутъ то же однообразіе въ направленіи, та же бѣдность измельчавшихъ, избитыхъ сюжетовъ, но въ безконечномъ обиліи экземпляровъ, потому что писать кистью легче и скорѣе, чѣмъ рѣзать рѣзцомъ. Потому, чтобы не утомлять вниманія читателя, я поведу его въ немногія мастерскія, которыя дадутъ понятіе и о всѣхъ прочихъ. Не буду касаться пейзажистовъ, портретистовъ и живописцевъ, воспроизводящихъ съ натуры животныхъ, плоды, цвѣты и прочую мелочь.

Между итальянскими живописцами выступалъ тогда на первое мѣсто Подести, которому давалъ для своихъ дворцовъ большіе заказы банкиръ Торлонія. Въ его мастерской особенно замѣчательны:

Огромная картина—*судъ Соломона*, въ роскошномъ стилѣ Павла Веронезе.

Рафаэль показываетъ свою Мадонну di Foligno заказавшему ее Сигизмунду Конти. Подести хотѣлъ изобразить идеалъ художественной мастерской, въ которой мастеромъ самъ Рафаэль, богиней или музой живописи—Мадонна, а ея моделью—на возвышенномъ пьедесталѣ Форнарина съ ребенкомъ. Въ этомъ сопоставленіи соблазнительной натурщицы, вознесенной на пьедесталѣ, съ божественною Мадонной, художникъ не шутя думалъ примирить чувственную натуру съ идеаломъ.

Во дворцѣ Альфонса *Тассъ* читаетъ свои стихи передъ Элеонорой, окруженною придворными дамами и кавале-

рами, пышность которыхъ воспроизведена во всемъ великолѣпіи Венеціанской школы. Судя по выраженію лица и самого поэта, и его дамы, надобно думать, что онъ читаетъ то мѣсто изъ эпизода объ Олиндѣ и Софроніи, гдѣ Олиндъ описывается «столько же скромнымъ, сколько Софронія прекрасна: онъ много желаетъ, мало надѣется и ничего не проситъ; не умѣетъ открыться, или не смѣетъ, а она пренебрегаетъ имъ, не замѣчаетъ или не хочетъ видѣть». * На поэта смотритъ Элеонора своимъ восторженнымъ взглядомъ, въ которомъ искрится любовь, внушаемая поэтическимъ чтеніемъ. Внимательно слушаютъ и всѣ остальные, каждый по-своему понимая поэта.

Похищеніе Европы, картина, писанная подъ вліяніемъ Павла Веронезе, который удачнѣе другихъ живописцевъ воспроизводилъ этотъ сюжетъ, хотя, по обычаю времени, и одѣвалъ Европу и ея подругъ въ венеціанскіе костюмы.

Елена съ Пріамомъ, на Скейской стѣнѣ, окруженная троянскими старцами, которые удивляются ея красотѣ. Сюжетъ изъ Иліады, рекомендованный для живописи Лессингомъ.

Направленіе во всемъ противоположное Подести предлагалъ другой изъ лучшихъ живописцевъ того времени, идеалистъ Минарди. По его убѣжденію, жизнь человѣка состоитъ изъ двухъ элементовъ, во всякій моментъ одновременно и совмѣстно дѣйствующихъ—изъ веще-

* Ei che modesto è si, com' essa e bella,
Brama assai, poco spera e nulla chiede;
Ne sa scoprirsi, o non ardische; ed ella
O lo sprezza o nol vede o non s'avvede.

ственнаго и духовнаго, видимаго и невидимаго. Потому Минарди любитъ все мечтательное и сочувствуетъ благочестивымъ мастерамъ ранняго періода. Вотъ нѣсколько образчиковъ его работы:

Снятіе со Креста. Спасителя окружаютъ оплакивающія его женщины и ученики, а вверху, по сторонамъ Креста, въ изящныхъ группахъ парятъ ангелы, изъ лика которыхъ выдѣляется фигура Бога-Отца.

Бѣгство въ Египетъ. Іосифа и Богородицу съ Младенцемъ-Христомъ застигла на дорогѣ темная ночь. Но ангелъ ведетъ осла, воздушный, болѣе чувствуемый, нежели видимый въ окружающемъ его мракѣ, который отъ того кажется таинственнымъ, исполненнымъ невидимаго для глазъ человѣческихъ присутствія ангеловъ.

Изъ Апокалипсиса. Ангелъ и семь подсвѣщниковъ въ видѣніи Іоанну, который падаетъ ницъ, «какъ падаетъ мертвое тѣло»,—поза, заимствованная живописцемъ изъ извѣстнаго стиха *Божественной Комедіи.* *

Кончина младенца. Въ палаткѣ умираетъ младенецъ, а надъ палаткой уже вьется ангелъ жизни и несетъ въ царство небесное новаго жителя. Душу отшедшаго младенца ангелъ не поддерживаетъ, а только сопровождаетъ; потому что младенецъ хотя въ положеніи сидящаго, но не касается рукъ ангела.

Сонъ Гектора. Гекторъ лежитъ на подушкѣ, стремительно схватывая ее обѣими руками, будучи взволнованъ сновидѣніемъ, которое полукругомъ около него вьется: мчатся ярые, борзые кони, и ржутъ, и храпятъ, и грызутъ удила. Одного изъ фантастическихъ коней

* Come corpo morto cade. Inf. V. 142.

схватываетъ фантастическій же Гекторъ, представшій въ видѣніи Гектору настоящему въ тотъ самый моментъ, какъ онъ комкаетъ свою подушку.

Видѣніе Тасса. Поэтъ лежитъ, погруженный въ мечту. Предъ нимъ, ступая по цвѣтамъ, является сама Красота, вся покрытая покрываломъ, потому что, по словамъ поэта, чѣмъ меньше красота выказывается, тѣмъ она прекраснѣе. * Но со стороны Тасса вѣтерокъ ударяетъ по всей фигурѣ чудеснаго явленія, обнажая прекрасную головку и узко обвивая полотно около ногъ и всего стана, отчего сквозятъ черезъ драпировку всѣ члены тѣла, хотя и закутанные. Со стороны противоположной, покрывало виснетъ спокойнѣе.

Изъ Данта. Дантъ, съ Виргиліемъ подходятъ къ тому мѣсту, гдѣ возсѣдаютъ философы. ** *Аѳинская школа* Рафаэля послужила образцомъ въ расположеніи. Философы писаны по сохранившимся отъ нихъ бюстамъ и статуямъ. Первое мѣсто занимаетъ не Аристотель, какъ у Данта, а Платонъ, которому живописецъ больше сочувствуетъ.

Въ мастерской нѣмецкаго живописца Надорпа:

Нѣсколько картинъ изъ *Божественной Комедіи.*

Изъ Шекспира, *Магбетъ съ Банко* предъ тремя вѣдьмами. Различіе между видѣніемъ и дѣйствительностію живописецъ выразилъ колоритомъ. Вѣдьмы блѣдны и безцвѣтны, въ колоритѣ Микель- Анджеловыхъ Паркъ; все же остальное писано ярко и пестро, въ стилѣ венеціанской школы.

* Quanto si mostra men, tanto è piu bella.

** Infern. IV, 131 и слѣд.

Шекспировъ *Сонъ въ лѣтнюю ночь*. Изображенъ въ формѣ арабесокъ, въ которыхъ изъ цвѣтовъ вырастаютъ человѣческія фигуры, и натуральное переходитъ въ несбыточное. По мнѣнію художника, фантастическому въ живописи соотвѣтствуетъ арабеска, которая по тому самому должна имѣть свой смыслъ, а не быть пустымъ, ничего не означающимъ украшеніемъ, только ласкающимъ зрѣніе.

Рафаэль и Микель-Анджело, въ ландшафтной обстановкѣ. По одну сторону представлена Рафаэлева вилла. Между деревьями и цвѣтами Форнарина, встрѣчая Рафаэля, бросается къ нему въ объятія. На другой сторонѣ, возлѣ водомета, въ задумчивости сидитъ Микель-Анджело. Въ водометѣ пьютъ быки. Около возвышаются три огромные, старые кипариса, тѣ самые, которые по преданію, будто бы, посадилъ близъ S. Maria dei Angeli самъ Микель-Анджело. Вдали виднѣются Св. Петръ и Пантеонъ; еще далѣе поднимаются горы. Художникъ хорошо зналъ, что отъ виллы Рафаэлевой не видать ни Св. Петра, ни Пантеона, что храмъ св. Петра при этихъ великихъ мастерахъ еще не былъ построенъ, что посаженные Микель-Анджелемъ кипарисы, при его жизни, были еще маленькими деревцами; но Надоръ хотѣлъ показать, что даже въ ландшафтѣ можно представить нѣчто болѣе простой копіи съ природы.

Чтобы покончить однимъ общимъ итогомъ этотъ перечень, довольно будетъ сказать, что во всѣхъ взятыхъ мною на выдержку произведеніяхъ, будутъ ли они идеальнаго содержанія или матеріальнаго, благочестиваго или нечестиваго, мечтательнаго или положитель-

наго, господствуетъ одна общая имъ всѣмъ черта: отсутствіе серьезнаго взгляда на задачу искусства. Повсюду одна только изящная фраза—и ничего больше. Художники ищутъ подснорья своей оскудѣвшей фантазіи и въ античной скульптурѣ, и у Данта, и у Шекспира, и тѣмъ только больше заявляютъ о своемъ убожествѣ, признаваясь, что не умѣютъ смотрѣть на жизнь собственными своими глазами.

Въ такой-то средѣ развилось благочестивое направленіе Овербека, сосредоточенное на старинныхъ мастерахъ XV столѣтія. Его религіозныя картины такъ же мечтательны, такъ же лишены оригинальности, какъ и все прочее въ этомъ родѣ, что̀ представляли римскія мастерскія за сорокъ лѣтъ предъ симъ. Но онъ съ бо́льшею точностью опредѣлилъ кругъ своихъ сюжетовъ и неукоснительно держался ранняго стиля. Можетъ-быть, онъ погрѣшительнѣе другихъ мечтателей, потому что вдался въ бо́льшія крайности, и путемъ искусственнымъ хотѣлъ достигнуть искренности старыхъ, набожныхъ временъ, которую воскресить было уже невозможно. Но онъ серьезнѣе прочихъ отнесся къ искусству, усматривая въ немъ не пустую забаву, не досужую игру въ изящныя формы, а существенный элементъ жизни. Въ виду усиливающагося матеріализма и навстрѣчу новымъ вопросамъ, которые начинала задавать художникамъ дѣйствительность, Овербекъ рѣшился сдѣлать отчаянную попытку, въ которой одной видѣлъ спасеніе искусства. Онъ задумалъ воротить его къ прежнему, первоначальному его назначенію, состоявшему въ служеніи религіи. Ошибка состояла въ томъ, что навсегда утраченное воротить было невозможно; но надобно же было попы-

таться, по крайней мѣрѣ для того, чтобы другіе уже не шли по пути, несостоятельность котораго была доказана опытомъ во всей очевидности.

Знаменитая картина Овербека: *Тріумфъ религіи въ изящныхъ искусствахъ*, находящаяся теперь въ городскомъ музеѣ во Франкфуртѣ-на-Майнѣ, имѣетъ не одно практическое значеніе, какъ образчикъ благочестиваго направленія живописи новѣйшихъ временъ. Въ качествѣ эстетическаго трактата, рѣшаетъ она вопросъ съ теоретической стороны, опредѣляя значеніе искусства въ его служеніи религіи. Овербекъ беретъ этотъ предметъ только съ исторической точки зрѣнія; онъ доказываетъ свою мысль исторически, группируя въ своей картинѣ, въ одномъ общемъ цѣломъ, представителей разныхъ отраслей христіанскаго искусства въ теченіе нѣсколькихъ столѣтій; но историческому факту даетъ онъ значеніе вѣчное, непреходящее, подчиняя его божественному руководительству, потому что надъ собравшимися внизу художниками въ верхней части картины господствуетъ Мадонна съ Младенцемъ-Христомъ, окруженная священными ликами Ветхаго и Новаго Завѣта.

Итакъ, картина раздѣляется на двѣ половины: на верхнюю, гдѣ собрано все небесное, и на нижнюю—съ группами художниковъ. Въ самой срединѣ верхней части, какъ сказано, возсѣдаетъ Мадонна, въ бѣломъ одѣяніи. Христосъ-Младенецъ, на рукахъ Мадонны, держитъ свитокъ съ текстомъ, въ ознаменованіе того, что Слово Божіе есть источникъ всякаго истиннаго творчества художественнаго. Мадонна знаменуетъ здѣсь поэзію, какъ средоточіе и вѣнецъ всѣхъ искусствъ. По сторонамъ ея священные представители разныхъ отраслей искус-

ства: музыки—царь Давидъ съ арфой, живописи—евангелистъ Лука съ иконой, ваянія—Соломонъ съ церковною утварью, украшенною рельефомъ, зодчества—евангелистъ Іоаннъ, ради своего описанія небеснаго Іерусалима, въ Апокалипсисѣ. Затѣмъ, по одну сторону представляются лица ветхозавѣтныя: Моисей, Ааронъ, Мельхиседекъ, Авраамъ, Исаакъ и наконецъ Адамъ съ Еввою; по другую сторону—лица христіанскаго міра: апостолы Петръ и Павелъ, и Стефанъ, какъ первоначальники трехъ степеней священства—епископъ, священникъ и діаконъ. За ними отцы церкви: Августинъ, Іеронимъ и Ѳома Аквинскій. Потомъ мученики: св. Севастіанъ, Цецилія, Агнеса, наконецъ царица Елена. Избраны эти лица потому, что они чаще другихъ изображаются въ искусствѣ.

Для художниковъ, собравшихся внизу, верхняя половина, представляющая область неземную, имѣетъ значеніе вдохновляющаго видѣнія.

Нижняя половина дѣлится на двѣ части стоящимъ посреди фонтаномъ, который бьетъ изъ креста въ два водоема—въ верхній и нижній. Къ верхнему водоему, въ которомъ отсвѣчается небо, подходятъ художники-идеалисты; къ нижнему, въ который смотрится олицетвореніе чувственности, подходятъ художники-матеріалисты, и особенно венеціанцы и Корреджіо.

Между идеалистами, Леонардо-да-Винчи излагаетъ своимъ послѣдователямъ ученіе объ искусствѣ. Около него Гольбейнъ. Налѣво—тосканскіе художники окружаютъ Данта, оказавшаго на нихъ такое громадное вліяніе. Ближе къ нему стоятъ его современники—Джіотто, Орканья, Симонъ Мемми. Далѣе самъ Рафаэль, среди

мастеровъ древнѣйшихъ, съ которыми онъ состоитъ въ сродствѣ по идеальности въ своихъ раннихъ произведеніяхъ, а именно: Перуджино, Франческо Франчіа, Мазаччіо. Бѣлая мантія Рафаэля, по объясненію самого Овербека, должна символически означать универсальность генія этого великаго художника, въ произведеніяхъ котораго сливается воедино все то, что̀ по частямъ раздѣлено между всѣми другими художниками: точно такъ, какъ въ бѣломъ лучѣ сливаются всѣ цвѣта радуги. Полукругъ замыкаетъ Микель-Анджело, сидящій на античномъ фрагментѣ вмѣстѣ съ Лукою Синьёрелли, который обращаетъ на Данта вниманіе творца Сикстинской фрески.

Не забыты живописцы, которые вмѣстѣ были граверами. Лука Лейденскій подаетъ руку Мантеньи; между ними выступаетъ Альбрехтъ Дюреръ, ведомый Мартиномъ Шёнгауеромъ и сопровождаемый Маркъ-Антоніемъ. Въ другой группѣ привѣтствуютъ другъ друга Беато-Анджелико-да-Фьезоле и братья Ванъ-Эйки. Тутъ же Беноццо Гоццоли и Мемлингъ. На ступени террассы сидятъ два монаха и разсматриваютъ въ рукописи миніатюры, какъ одинъ изъ главнѣйшихъ источниковъ въ развитіи благочестиваго стиля.

На первомъ планѣ, по обѣ стороны, группируются архитекторы около папы и императора, какъ представителей власти духовной и свѣтской, подъ покровительствомъ которыхъ процвѣло искусство.

На разбитой статуѣ покоится христіанскій саркофагъ, съ изображеніемъ двухъ мироносицъ, подходящихъ къ опустѣвшему уже гробу воскресшаго Спасителя:—по объясненію Овербека, это намекъ на ту истину, что

изъ развалинъ падшаго античнаго искусства чудесно воскресло искусство христіанское. Вмѣстѣ съ другими скульпторами, разсматриваетъ саркофагъ Николо Пизанскій. Позади разговариваютъ Лука-делля-Роббія, Лоренцо Гиберти и Петръ Фишеръ.

Пухспаумъ, строитель храма Св. Стефана въ Вѣнѣ, объясняетъ своимъ ученикамъ планъ христіанской базилики, положенный на античной капители, которая, такимъ образомъ, ознаменовываетъ античный элементъ въ древнемъ христіанскомъ зодчествѣ. У вѣнскаго мастера учатся зодчіе прочихъ странъ. Кромѣ того, представителемъ готическаго стиля является Эрвинъ фонъ-Штейнбахъ, строитель фасада Страсбургскаго собора. Онъ показываетъ планъ папѣ, который держитъ въ рукѣ музыкальныя ноты, что должно намекать на извѣстное сравненіе готической архитектуры съ окаменѣлыми звуками церковной музыки. Этотъ же планъ критически разсматриваетъ Брунельски, потому что, будучи недоволенъ господствовавшимъ въ средніе вѣка церковнымъ стилемъ, онъ создалъ стиль новый. Тутъ же Браманте бесѣдуетъ съ строителемъ Ульмскаго собора.

Въ художественномъ отношеніи, картина Овербека не выдерживаетъ даже самой легкой критики. Условность аллегорическихъ намековъ дѣлаетъ ее непонятною, и только тогда можно видѣть въ ней мысль, когда прочтешь составленный къ ней самимъ Овербекомъ объяснительный текстъ. Столько же неудовлетворительна и внѣшняя форма. Хотя рисунокъ довольно изященъ, въ стилѣ Рафаэля, но колоритъ слабъ. Бѣдность композиціи явствуетъ изъ того, что цѣлое картины очевидно заимствовано изъ извѣстной Рафаэлевой фрески въ Ватиканѣ,

изображающей такъ-называемое *Состязаніе о Св. Дарахъ* (Disputa). Она дѣлится также на двѣ половины, на верхнюю и нижнюю; также дѣлится и нижняя на двѣ части—престоломъ, какъ у Овербека, фонтаномъ. Даже нѣкоторыя группы заимствованы у Рафаэля, какъ изъ этой фрески, такъ и изъ другой, называемой *Аѳинскою Школой*.

Но гораздо важнѣе теоретическая сторона Овербековой картины,—то ученіе, которое предлагается въ ней объ искусствѣ.

Въ самомъ основаніи своемъ эта теорія погрѣшаетъ въ логическомъ и историческомъ отношеніи. Она принимаетъ часть за цѣлое, распространяетъ на цѣлое то, что̀ принадлежитъ только части. Было время, когда искусство дѣйствительно находилось въ услуженіи религіи, составляло съ ней одно нераздѣльное цѣлое, одѣвая внѣшнею формой отвлеченныя идеи религіозныя и черезъ то дѣлая ихъ доступными всѣмъ и каждому. Но и переставъ служить цѣлямъ религіи, искусство не перестало быть искусствомъ. Столько же мало отношенія къ христіанскимъ идеямъ въ портретахъ Рембрандта или въ кабачныхъ сценахъ Теньера, сколько въ помпеянской живописи, изображающей вакханаліи и другіе античные сюжеты; а между тѣмъ произведенія Рембрандта и Теньера не только не могутъ быть изъяты изъ области искусства, но должны занять самое видное мѣсто въ его историческомъ развитіи, какъ новый шагъ къ сближенію искусствъ съ интересами дѣйствительности. Искусство воспиталось подъ сѣнію религіи; но, когда оно возмужало и созрѣло, могло уже самостоятельно относиться къ міру идей, точно такъ же, какъ и фило-

софія, вышедши изъ источника религіознаго, въ послѣдствіи образовала для себя свою собственную самостоятельную область, хотя и соприкасающуюся съ религіей, но отъ нея независимую,—напримѣръ, въ логическомъ ученіи о законахъ мышленія, въ психологическомъ ученіи о страстяхъ, въ эстетическомъ—о пріятныхъ ощущеніяхъ и т. п. Итакъ, въ картинѣ Овербека дается искусству частное, одностороннее примѣненіе, въ его служеніи религіи. Это, слѣдовательно, не философскій принципъ, вездѣ и всегда господствующій, а временное, историческое явленіе изъ той эпохи, когда искусство дѣйствительно служило только религіи.

Односторонность теоріи усиливается одностороннимъ пониманіемъ религіи, которую Овербекъ ограничиваетъ тѣснымъ кругомъ католичества. Въ свою картину онъ не внесъ ни византійскаго искусства, въ его великолѣпномъ церковномъ зодчествѣ съ роскошными мозаиками, ни искусства протестантскаго. Крайняя односторонность Овербека въ пониманіи отношенія искусства къ религіи запечатлѣлась присутствіемъ папы, какъ представителя власти духовной, подъ покровительствомъ которой искусство процвѣло.

Сопоставленіе съ папой императора не только лишаетъ эстетическую теорію общаго, философскаго принципа, низводя ее въ историческую рамку временъ Гвельфовъ и Гибеллиновъ, но и историческимъ фактамъ даетъ невѣрное толкованіе. Извѣстно, какъ много средневѣковое искусство обязано городамъ, этой новой силѣ, которая на развитіе готическаго стиля,—этого лучшаго цвѣта церковнаго искусства на западѣ,—оказала бо́льшее вліяніе, нежели папы и императоры, и притомъ вліяніе

непосредственное, самое живительное, когда усердная набожность городскихъ цеховъ воспитывала многочисленныя общества каменьщиковъ, когда всѣ городскіе жители принимали дѣятельное участіе въ построеніи своего городскаго собора, вмѣняя себѣ въ благочестивый подвигъ своими руками переносить для сооруженія этого зданія кирпичи, камни и другіе матеріалы, а университеты, только что возникшіе въ городахъ, предлагали научныя пособія въ объясненіи легендъ и энциклопедическихъ, схоластическихъ свѣдѣній, которыми пользовались каменьщики въ скульптурныхъ украшеніяхъ порталовъ и другихъ частей храма. Освобожденіе городскихъ общинъ отъ преобладанія рыцарскаго замка и монастыря, возникавшая торговля и промышленность и довольство мирныхъ гражданъ—вотъ та новая, благопріятная среда, которая нашла себѣ соотвѣтствовавшее тогдашнему настроенію умовъ благочестивое выраженіе въ этихъ великолѣпныхъ готическихъ соборахъ, которые въ XIII столѣтіи высоко поднялись на городскихъ рынкахъ, какъ знаменіе водворявшагося новаго порядка вещей. Папы мало принимали участіе въ готическихъ сооруженіяхъ, чему доказательствомъ служитъ полнѣйшее отсутствіе этого стиля въ Римѣ. Напрасно въ картинѣ Овербека строитель Страсбургскаго собора представляетъ свой планъ папѣ, который въ этомъ дѣлѣ рѣшительно не могъ быть судьей.

Чтобы покончить съ готическимъ стилемъ, надобно указать еще на одну ошибку въ теоріи Овербека. Нѣмецкій живописецъ пріурочиваетъ происхожденіе этого стиля Германіи и у строителя вѣнскаго собора заставляетъ учиться и англичанъ, и французовъ. По новѣй-

шимъ изслѣдованіямъ оказывается, что на это преимущество Франція имѣетъ бо̀льшія права.

Еслибы благочестивый живописецъ взглянулъ на представителей свѣтской и духовной власти не глазами католическаго монаха временъ Гвельфовъ и Гибеллиновъ, онъ былъ бы ближе къ правдѣ и въ отношеніи къ власти императорской, вспомнивъ о значеніи ея для искусства византійскаго. Въ картинѣ, изображающей тріумфъ религіи въ искусствахъ, чувствуется существенный недостатокъ въ отсутствіи царя Юстиніана, которому представляютъ планъ строители Св. Софіи Константинопольской.

Обращаюсь къ художникамъ, которые собраны въ нижней половинѣ картины. Здѣсь-то, какъ кажется, самый главный недостатокъ въ теоретическомъ пониманіи искусства.

Посредствомъ символическаго водомета, художники раздѣлены на два лагеря: на идеалистовъ и матеріалистовъ. Послѣдніе не видятъ небеснаго отраженія въ своемъ нижнемъ водоемѣ. Они заняты одною грѣховною чувственностью, которой посвящаютъ свое нечистое воображеніе. Зачѣмъ же они присутствуютъ въ почетномъ сонмѣ, гдѣ совершается торжественное служеніе искусства религіи? Зачѣмъ здѣсь Тиціанъ, роскошныя венеціанки котораго только по названію слывутъ за мадоннъ? зачѣмъ Маркъ-Антоніо, непристойныя гравюры котораго были преданы всесожженію? Если же набожный живописецъ былъ снисходителенъ къ Тиціану за его *Христа съ монетой*, а къ Маркъ-Антоніо—за его гравюры съ религіозныхъ сюжетовъ Рафаэля, то къ собравшемуся сонму можно будетъ причислить и Теньера, за его *Искушеніе*

св. Антонія, и какого-нибудь современнаго намъ жанриста съ обличительнымъ направленіемъ, за то только, что онъ по заказу написалъ нѣсколько образовъ для иконостаса. Итакъ, допустивъ въ свою теорію матеріалистовъ, Овербекъ или нарушилъ идею о служеніи искусства религіи, или же далъ этой идеѣ болѣе широкій объемъ, принявъ ее въ томъ смыслѣ, что искусство, хотя бы и перестало посвящать себя на сооруженіе храмовъ и на иконопись, все же останется въ родственной связи съ религіей, какъ по своему происхожденію, такъ еще болѣе потому, что всегда будетъ оно питать въ человѣчествѣ благоговѣніе къ міру идей, которымъ оно живетъ, и который болѣе или менѣе всегда будетъ предрасполагать чувство къ религіозному благочестію, несмотря на историческія превратности въ судьбѣ вѣроисповѣданій.

Но, судя по общему направленію своей теоріи, этой послѣдней мысли Овербекъ допустить не могъ; потому, въ явное противорѣчіе себѣ, и призвалъ къ тріумфу такія лица, которыя должны были своимъ присутствіемъ осквернить это священное торжество.

Съ его точки зрѣнія, остановившейся на средневѣковыхъ созерцаніяхъ Беато-Анджелико, было бы послѣдовательнѣе, еслибы тріумфъ религіи былъ представленъ въ видѣ Страшнаго Суда, на которомъ мѣсто грѣшниковъ должны бы занять художники-матеріалисты, низвергаемые, за профанацію искусства, въ вѣчную муку. Но тогда,—какъ царю Соломону на извѣстной фрескѣ Пизанскаго кладбища, выходящему изъ могилы на Страшный Судъ въ недоумѣніи, куда ему стать, направо, къ праведникамъ, или налѣво, къ грѣшникамъ,—и

самому Рафаэлю, сначала благочестивому и потомъ ослабѣвшему въ благочестіи, пришлось бы принять такую же недоум[illegible]ающую позу.

Если же, въ качествѣ вѣрнаго служителя, допущенъ къ *Тріумфу Религіи* творецъ *Галатеи* и *Душеньки*, то этимъ самымъ, наперекоръ узкому благочестію нѣмецкаго живописца, оправдываются всѣ дальнѣйшія судьбы искусства, когда оно хотя и освободилось отъ исключительнаго служенія религіи, но не переставало и никогда не перестанетъ облагораживать и возносить человѣка изъ насущной дѣйствительности въ свѣтлую область прекрасныхъ идеаловъ.

Не принося языческихъ жертвъ античному Олимпу, мы не можемъ не питать полнѣйшаго сочувствія къ человѣческимъ идеаламъ, созданнымъ греческою скульптурой въ этихъ прекрасныхъ Аполлонахъ, Зевсахъ, Аѳинахъ. Точно также, независимо отъ религіозныхъ созерцаній, можно сочувствовать еще болѣе возвышеннымъ, болѣе чистымъ идеаламъ въ благочестивыхъ произведеніяхъ христіанскихъ художниковъ XIV и XV столѣтій. Если, такимъ образомъ, даже въ произведеніяхъ, созданныхъ религіознымъ чествованіемъ, можно отдѣлить общечеловѣческое, независимое отъ вѣрованій и убѣжденій того или другаго времени; если не нужно быть грекомъ-язычникомъ или католикомъ XV столѣтія, чтобы восхищаться *Юноною* Людовизи или *Поклоненіемъ Распятію* Беато-Анджелико: то этимъ самымъ опредѣляется уже самостоятельность искусства, въ его отрѣшеніи отъ служенія религіи, а вмѣстѣ съ тѣмъ и независимость эстетическаго наслажденія отъ религіознаго настроенія.

Въ искусствѣ нетерпимы только ложь и аффектація.

Искренность одинаково плѣняетъ и въ *Аѳродитѣ* Праксителя, и въ набожныхъ картинахъ доменикапскаго монаха, и въ тривіальныхъ реалистическихъ сценахъ Теньера; и какъ христіанскій художникъ не можетъ искренно усвоить себѣ языческихъ воззрѣній античнаго ваятеля, точно такъ же и въ наше время даже и такой восторженный и набожный живописецъ, какъ Овербекъ, напрасно истощаетъ свои силы, чтобы низвести на свое вдохновеніе благочестивую наивность старой Умбрійской школы.

Есть одна лужицкая легенда, которая съ замѣчательною мѣткостью оцѣниваетъ искренность въ искусствѣ, независимо отъ религіознаго чувства. Будто бы однажды странствовали вмѣстѣ Іисусъ Христосъ и апостолъ Петръ. Проходятъ они по деревнѣ; Петръ останавливается подъ окномъ одной избы и внимательно слушаетъ: тамъ читаютъ молитвы и молятся; но Христосъ, не останавливаясь, прошелъ мимо. Насладившись набожностью молящихся, Петръ догоняетъ Христа. Идутъ далѣе. Раздается изъ другаго окна веселая пѣсня; Христосъ останавливается и слушаетъ, но Петръ, презирая мірскія забавы, продолжаетъ путь. «Скажи мнѣ, Учитель», спросилъ Петръ, когда присоединился къ нему Христосъ,— «почему ты прошелъ мимо, гдѣ читали молитву, а остановился и слушалъ, гдѣ пѣли мірскія пѣсни?» — «Потому что я лучше люблю пѣсню, пропѣтую отъ чистаго сердца», отвѣчалъ ему божественный Учитель, «нежели молитву не отъ чистаго сердца.»

Если искусство нашего времени разучилось внушать чистыя молитвы, пусть вдохновляется оно пока чѣмъ можетъ, только бы вдохновлялось искренно и правдиво,

и питало бы въ человѣкѣ чистыя радости, какъ та веселая пѣсня, чтобы смягчать его душу и раскрывать въ ней благородныя чувства и помыслы для бодрой дѣятельности. И на этомъ пути оно не перестанетъ служить религіи, хотя и откажется выражать въ своихъ формахъ богословскія тонкости и выспреннія видѣнія. Довольно и того, если оно, правдиво изображая добро и зло, будетъ способствовать нравственному совершенствованію, внушая уваженіе къ человѣческимъ достоинствамъ и снисхожденіе къ слабостямъ и недостаткамъ, если оно, по самому существу своему, стремясь къ прекрасному, будетъ воспитывать къ нему любовь въ человѣкѣ, а изображая прекрасное въ человѣческомъ образѣ, будетъ вмѣстѣ съ тѣмъ воспитывать и любовь къ ближнему.

V.

Чтобы дать понятіе о томъ, какихъ счастливыхъ результатовъ можетъ достигнуть современное намъ искусство, укажу на картину Лессинга: *Гусъ передъ католическимъ духовенствомъ въ Доменикапскомъ монастырѣ, въ Констанцѣ*, находящуюся въ томъ же городскомъ музеѣ во Франкфуртѣ-на-Майнѣ, гдѣ помѣщена и картина Овербека. *

Вѣрность исторической обстановки, такъ основательно и тщательно разработанной въ наше время, служитъ только рамкой великаго событія и великой мысли. Это

* Взято изъ моихъ путевыхъ записокъ 1864 г.

не одно только воспроизведеніе историческаго факта; это вѣчная, нестарѣющая мысль, нашедшая себѣ воплощеніе въ Гусѣ и его времени. Художникъ взялъ славянскаго реформатора, потому что въ его личности видѣлъ идею, родную и нашему времени. Только тотъ историческій сюжетъ годится для искусства, который затрогиваетъ современные художнику интересы, который связываетъ настоящее съ прошедшимъ по сродству идей, а идеи принадлежатъ вѣчности, предъ которою исчезаетъ и настоящее, и прошедшее.

Недавнія празднества въ Констанцѣ довольно свидѣтельствуютъ въ пользу счастливаго выбора сюжета, на которомъ такъ удачно умѣлъ сосредоточиться художникъ.

Гусъ—проповѣдникъ истины и свободы мысли и чистой, вѣковѣчной религіи—предъ судомъ временной полиціи католическихъ церковниковъ.

Историческій ли это сюжетъ во всѣхъ отношеніяхъ? Прекратилась ли борьба свободы мысли съ тиранніей авторитета, религіи съ полиціей и мысли съ безсмысліемъ?

Гусъ проповѣдуетъ и исповѣдуетъ свои убѣжденія. Онъ человѣкъ твердыхъ убѣжденій и глубокой, чистой вѣры, которую его время осудило и прокляло, какъ безвѣріе и ересь.

Но обрѣли ли и теперь истину? Не обвиняетъ ли и теперь одна секта другую въ безвѣріи и ереси? Не считается ли и теперь преступленіемъ искреннее, глубокое убѣжденіе, когда оно идетъ противъ теченія всеобщей безсмыслицы, противъ равнодушія къ идеямъ, противъ помраченія? Не собирается ли римскій папа и

въ наше время на вселенскомъ соборѣ въ громадныхъ размѣрахъ реставрировать ту же драму, малый образчикъ которой Лессингъ предложилъ въ своемъ Гусѣ?

Славянскій реформаторъ излагаетъ свое исповѣданіе въ мрачной залѣ Доменикапскаго монастыря, въ родѣ тюремнаго склепа, съ голыми стѣнами и сводами. Только одно художественное произведеніе украшаетъ эту темницу, превратившуюся теперь въ аудиторію для богословскаго диспута. Это—статуя какого-то святаго, въ чисто-католическомъ духѣ, съ книгой въ одной рукѣ и съ опущеннымъ внизъ мечомъ въ другой,—достойный образецъ грозныхъ представителей воинствующей католической церкви.

Вокругъ стоящаго Гуса сидятъ кардиналы, епископы и другія духовныя лица. Онъ говоритъ; они слушаютъ, или должны бы слушать. Предъ нимъ на первомъ планѣ сидятъ трое кардиналовъ, въ своемъ красномъ, зловѣщемъ облаченіи, въ рясахъ и шляпахъ съ широкими полями. Между ними, въ серединѣ, престарѣлый кардиналъ, съ длинною, сѣдою бородой; держитъ на колѣнахъ книгу. Вся фигура писана въ жаркомъ, Тиціановскомъ колоритѣ. Натура здоровая и крѣпкая, заматорѣлая въ жестокостяхъ и непреклонная. Книга въ рукахъ его не для чтенія и сужденія, а для осужденія. Къ книгѣ,—будь она само Евангеліе,—онъ иначе не относился, какъ цензоръ. Лицо его спокойно, потому что онъ привыкъ изрекать смертные приговоры. Только глаза измѣняютъ его замкнутой въ себѣ самой натурѣ и своимъ кровавымъ отблескомъ говорятъ о его кровожадныхъ инстинктахъ. Но природа и здѣсь надѣлила его своими щедротами: мрачные взоры прикрываются длинными и густыми, сѣдыми бровями, которыя виснутъ,

будто снѣжныя тучи. Отлично подслужился ему и кроваваго цвѣта кардинальскій нарядъ, замаскировывая ему его хищные взоры: потому что не знаешь, дѣйствительно ли глаза его заплываютъ кровью, или красная шляпа и красная ряса бросаютъ на нихъ свой зловѣщій колоритъ.

По одну сторону сидитъ кардиналъ съ черной бородой, натура болѣе нѣжная и слабая, поверхностная и пустая. Предъ нимъ совершается что-то важное и недоброе; онъ это чувствуетъ, но не умѣетъ дать себѣ отчетъ, что̀ это такое дѣлается. Онъ послѣдуетъ за своими товарищами и подпишетъ,—для него все равно,—и оправданіе, и осужденіе, только бы самому не попасть въ бѣду. Онъ, можетъ-быть, и принялъ бы участіе въ Гусѣ, еслибы не боялся. Это натура подлая, потому что натура слабая и трусливая.

По другую сторону сидитъ кардиналъ съ обритою бородой, молодой, лѣтъ тридцати. Будто змѣи изъ норы, выглядываютъ его взоры изъ-подъ красной шляпы. Онъ хорошо понимаетъ правду Гуса, но не вѣритъ ей, потому что не вѣруетъ ни во что̀. Оттого на его губахъ мелькаетъ ироническая улыбка. Онъ стоитъ выше своихъ современниковъ. Онъ умнѣе своего сосѣда, престарѣлаго кардинала, и осудитъ онъ Гуса не потому что онъ еретикъ, а потому что онъ человѣкъ опасный.

Еслибы предъ этими судьями предсталъ самъ Христосъ, то старикъ, какъ ревностный чиновникъ, осудилъ бы его на распятіе, на томъ основаніи, что дѣйствія и слова подсудимаго можно подвести подъ статью осужденія и казни, а этотъ обритый судія изрекъ бы тотъ же приговоръ потому только, что нашелъ бы лично для себя вреднымъ торжество истины и правды.

Всматриваясь въ характеры этихъ троихъ прелатовъ, легко угадываешь, который изъ нихъ далъ вопросъ Гусу; потому что этотъ послѣдній отвѣчаетъ, искренно и убѣдительно излагая свое исповѣданіе. Кардиналъ съ черною бородой дать вопроса не могъ, потому что не такъ уменъ и не такъ смѣлъ. Бритый тоже не рѣшился бы на вызовъ, потому что онъ слишкомъ уменъ и опасался бы себя компрометтировать, защищая неправое дѣло; но, безъ сомнѣнія, онъ помогалъ совѣтомъ сѣдому старику, который и далъ Гусу вопросъ по книгѣ, что̀ у него въ рукахъ. Вопрошаетъ уголовная статья книги, а не живой человѣкъ. Правда для этихъ червленыхъ рясъ заключена въ параграфахъ уголовнаго устава, а не въ умѣ и сердцѣ.

Позади кардиналовъ сидятъ два епископа въ украшенныхъ иконами ризахъ; на рукахъ перчатки, на пальцахъ перстни. Епископъ, сидящій ближе къ зрителю, натура чувственная, заматорѣлая въ угожденіяхъ плоти. Онъ и теперь, кажется, не въ трезвомъ видѣ; съ пошлымъ вопросомъ обращается онъ къ своему сосѣду, епископу молодому и обритому. Этотъ подперъ свое лицо рукой и устремилъ задумчивые взоры впередъ, вонъ изъ картины. Личность глубокая и симпатическая. Изъ всѣхъ этихъ прелатовъ въ немъ одномъ нашелъ бы Гусъ себѣ подпору и надежду, еслибы не былъ въ печальномъ убѣжденіи, что судьба его уже рѣшена, и что не откуда ему ожидать на землѣ помощи.

По другую сторону Гуса сидитъ у стола еще епископъ, со свиткомъ въ рукѣ: это императорская грамота. Въ живомъ движеніи поворачивается онъ къ стоящему позади его монаху. Этотъ епископъ—образецъ

тѣхъ изнѣженныхъ прелатовъ, для которыхъ современные поэты сочиняли соблазнительныя піесы и которые до того изволочились въ женскомъ обществѣ, что сами приняли женственный характеръ, изнѣженный и дряблый, падкій на роскошь. Его пухлое обритое лицо непремѣнно напомнило бы русскому раскольнику извѣстную басню о происхожденіи бритья бороды,—чтобы развратнымъ папамъ слаще ублажать свою похоть лобызаньями съ женскимъ поломъ.

Самыя подробности въ облаченіи епископовъ отлично дополняютъ ихъ характеры, намекая на тѣ священные идеалы, къ которымъ должны бы они стремиться, но которые, вмѣсто того, служатъ имъ только въ обличеніе. На плечахъ епископовъ, въ видѣ омофоровъ, широкія ленты съ вышитыми на нихъ иконами. У епископа нетрезваго вышиты по плечамъ иконы св. Петра съ ключемъ и св. Андрея съ крестомъ, ниже—какіе-то другіе святые, съ Св. Дарами въ чашахъ, еще ниже апостолъ Павелъ съ обнаженнымъ мечомъ, вѣроятно, въ дополненіе той же мысли, которая выражена въ упомянутой выше статуѣ. У женоподобнаго кардинала на плечѣ вышита Мадонна съ Младенцемъ. Какая злая иронія въ этихъ церковныхъ украшеніяхъ! Не спасли ни св. Петръ, ни всѣ святые пьянаго епископа отъ его пьянства и священныя чаши въ рукахъ святыхъ вопіютъ противъ украшеннаго ими лица, которое предпочло прикладываться не къ такимъ чашамъ. Не внушила и Мадонна чистой любви этому женоподобному прелату, и онъ остался развратнымъ язычникомъ и въ епископствѣ, богохульственно смѣшавъ Мадонну съ богиней Любви, какъ въ его время ихъ часто смѣшивали въ скандальныхъ

повѣстяхъ и въ католическихъ легендахъ. Онъ откинулъ въ сторону ленту съ иконами и, растопыривъ колѣнки, драпируется нѣжными складками своей бѣлой ризы, будто дама въ широкой юбкѣ.

Что же касается до третьяго епископа, человѣколюбиваго и сострадающаго, то живописецъ такъ помѣстилъ его, что не видать иконъ, украшающихъ его одѣяніе,— будто съ тою мыслію, что у кого въ сердцѣ напечатлѣнъ образъ Божій и любовь къ человѣку, тотъ и безъ наружной утвари носитъ въ своей душѣ болѣе чистую, чудотворную и спасительную икону.

Позади кардиналовъ стоитъ доминиканскій монахъ, лѣтъ подъ шестьдесятъ, и косится на Гуса, будто волкъ на овцу. Онъ страшнѣе палача, потому что и въ монашеской рясѣ не погнушается его ремесломъ. Когда станутъ сожигать этого новаго мученика, онъ будетъ подкладывать въ его костеръ мелкіе угли.

Упоминать ли о кроткой личности почтеннаго, благообразнаго старца, на первомъ планѣ предсѣдающаго въ этой инквизиторской пародіи на ученый, богословскій диспутъ? Но развѣ предсѣдатели имѣли когда либо личное значеніе въ дѣлахъ католичества, совершаемыхъ во имя вѣчной, всеобъемлющей идеи намѣстничества св. Петра? Развѣ Пилатово умовеніе рукъ не было главнымъ принципомъ, заслонявшимъ личность и самого папы въ непогрѣшимыхъ рѣшеніяхъ священнаго папства, которое, не принадлежа ничьей личности, было небеснымъ наслѣдіемъ, желаннымъ и достижимымъ для каждаго въ католическомъ духовенствѣ? Развѣ еще во времена Данта не говорилось, что въ Римѣ ежедневно продолжаютъ на сребренники продавать Спасителя?

Нѣтъ, на такомъ сборищѣ, какое Лессингъ изобразилъ въ своей картинѣ, предсѣдательствующій не возбудитъ новаго вопроса, не дастъ дѣлу новаго оборота. Католичество тѣмъ могущественно, что рѣшаетъ сообща, конклавомъ. Представитель нуженъ ему только для парада.

И для чего собрались всѣ эти страшные судьи? Для чего эта торжественная обстановка? И съ какою цѣлью дали они говорить Гусу, когда никто не думаетъ его слушать, и когда его уже обвинили прежде, чѣмъ сюда собрались? И что боятся эти здоровыя, толстыя лица— исхудалаго, тщедушнаго ученаго, который и безъ смертнаго приговора не проживетъ долго? И какъ пошла вся эта уголовная процедура надъ человѣкомъ, въ которомъ еле держится душа, и который меньше ихъ всѣхъ дорожитъ своею жизнію! Или эти судьи полагаютъ, что вмѣстѣ съ тѣломъ славянскаго реформатора сожгутъ и свѣютъ съ лица земли и одушевляющую его великую мысль? Но мысль не исчезла вмѣстѣ съ пепломъ его сожженнаго тѣла, и даровитый живописецъ, чрезъ пятьсотъ лѣтъ послѣ позорнаго дѣла, объявляетъ новый процессъ судьямъ Гуса, свидѣтельствуя всему свѣту о правдѣ его убѣжденій.

Какъ бы совершенно ни было художественное произведеніе новѣйшихъ временъ, во многомъ будетъ оно уступать великимъ созданіямъ старинныхъ мастеровъ XVI и XVII столѣтій. Гдѣ взять теперь ту смѣлость и силу вдохновенія, которыми тогда искусство пролагало новые пути, совершая открытія, одно важнѣе другаго, по частямъ завоевывая всѣ тѣ успѣхи, которые теперь, по наслѣдству, такъ легко достаются всѣмъ и каждому?

Гдѣ взять теперь ту ободряющую свѣжесть, съ которою когда-то юношески стремились впередъ, все далѣе и далѣе, въ ожиданіи бо́льшаго и лучшаго? Всѣ художественныя средства давно уже истощены. Новыхъ не выдумать. Казалось, что дѣло съ искусствомъ уже покончено. Болѣе столѣтія тянулось затишье. Всѣхъ обуяла робость. Не смѣли взглянуть впередъ и только повторяли зады, подражая то антикамъ, то стариннымъ школамъ Италіи и Голландіи. Новое произведеніе оцѣнивали, по скольку оно приближалось къ великимъ образцамъ прошедшаго. И въ настоящемъ, и въ будущемъ предоставлялась художеству одна пошлая посредственность.

Только отвага нашего времени, ободряемая столькими открытіями и нововведеніями, только самодовольствіе и самоуваженіе современныхъ умовъ могли дать новый толчокъ и художественному вдохновенію. Попытались поднять искусство изъ его устарѣлой колеи и уравнять съ прочими отраслями обновленной цивилизаціи. Оказалось, что и для него можно еще многое сдѣлать, чего не доставало въ немъ прежде, несмотря на многовѣковую его выдѣлку. Рѣшились перенести въ художественныя формы всеобъемлющій взглядъ на человѣка, въ его прошедшемъ и настоящемъ. Возсозданіе исторіи и современной дѣйствительности предложило такіе важные вопросы, о которыхъ прежде не чаяли. Картина Лессинга принадлежитъ къ счастливымъ попыткамъ этого рода. Воочію предстаютъ въ ней судьбы человѣчества, сосредоточенные на одномъ изъ великихъ фактовъ, выхваченномъ изъ прошедшаго и внесенномъ навсегда въ общее сознаніе всего цивилизованнаго человѣчества.

VI.

Безъ сомнѣнія, многимъ изъ читателей не разъ случалось слышать жалобы на отсутствіе въ современной литературѣ эстетической критики, на шаткость ея основныхъ принциповъ, на неточные и поверхностные ея выводы. Изъ предложеннаго здѣсь краткаго обозрѣнія исторіи искусства, напротивъ того, надобно заключить, что или эти жалобы не основательны, или критики не успѣли еще воспользоваться всѣмъ тѣмъ, что̀ предлагаетъ имъ въ настоящее время и художественная практика, открывающая себѣ новые пути, и еще болѣе художественная теорія, хотя и не сведенная еще въ одну общую систему, но основательно и подробно развиваемая во множествѣ монографій. Легко было составлять критическіе взгляды на художественныя произведенія въ старину. Ваятель лѣпитъ статую, напоминая свои античные образцы и въ благородной линіи всей ея постановки, и въ типѣ лица, и въ складкахъ одѣянія. Живописецъ соединяетъ въ своей картинѣ красоту Рафаэлевскихъ очертаній съ колоритомъ Тиціана, прикрывая цѣлое мечтательною нѣжностью Гвидо Рени. Критика держитъ въ умѣ тѣ же образцы искусства, и на основаніи ихъ оцѣниваетъ новыя издѣлія, снабжая свои доводы немногими общими положеніями изъ тогдашнихъ эстетикъ объ отношеніи идеи изящнаго къ идеямъ истины и блага, о высокомъ или граціозномъ, и наконецъ о томъ, въ какой мѣрѣ художественная форма соотвѣтствуетъ идеѣ. Принципы несомнѣнны, образцы всѣми признаны, и критикой всѣ довольны. Теперь иное дѣло. Теперь въ художественномъ произведеніи ищутъ не од-

ного изящнаго, но и назидательнаго. Красивою игрушкой, въ которой поддѣлываются подъ Праксителя или Рафаэля, никого уже не обманешь. Отъ искусства ждутъ не забавы, а рѣшенія серьезныхъ вопросовъ, предлагаемыхъ дѣйствительностью, ждутъ такъ называемой правды жизни. Художественная критика расширяетъ свой объемъ; она не довольствуется одними эстетическими правилами объ отношеніи частей къ цѣлому или формы къ идеѣ; она вноситъ въ свои выводы соображенія психологическія, политико-экономическія, юридическія, политическія и всякія другія, касающіяся современныхъ интересовъ, которые художникъ можетъ затронуть въ содержаніи своего произведенія. Въ современномъ романѣ или въ картинѣ удается даже сухой дидактизмъ, только бы своимъ направленіемъ удовлетворилъ онъ той или другой партіи, только бы забавлялъ или раздражалъ толпу злобою дня. Политическій намекъ даетъ особую цѣнность портрету. Современность хочетъ жить своею собственною, полною жизнію, и ищетъ продолженія ея и въ книгѣ, и въ картинѣ. Понятно, что художественная критика нашего времени должна изнемогать подъ тяжестью множества задачъ, разрѣшеніе которыхъ она беретъ на себя.

Въ ожиданіи полной системы эстетической теоріи, для которой время, кажется, наступаетъ, предлагаю, въ заключеніе этой статьи, нѣсколько выводовъ изъ всего вышеизложеннаго, съ присовокупленіемъ нѣкоторыхъ соображеній, которыя, можетъ-быть, будутъ не безполезны, по крайней мѣрѣ потому, что вызовутъ противъ себя замѣчанія для разъясненія предложенныхъ здѣсь вопросовъ.

Вопервыхъ, отъ художника нашего времени требуются обширныя свѣдѣнія и высокая образованность. Онъ долженъ не забавлять красивыми формами, но поучать и руководить. Онъ долженъ не слѣпо идти по тому или другому направленію, но сознательно становиться во главѣ его, на ряду съ другими его представителями. Когда искусство предназначало себя на служеніе религіи, для художника достаточно было искренняго благочестія, чтобы внушать сочувствіе и увлекать. Отъ него требовалось только знаніе Св. Писанія и иконографическаго календаря. Впрочемъ, и въ старыя времена художники вмѣняли себѣ въ обязанность стоять въ уровень съ современнымъ имъ просвѣщеніемъ; съ призваніемъ живописца или ваятеля соединяли таланты поэта и свѣдѣнія ученаго, какъ напримѣръ, Микель-Анджело, Леонардо-да-Винчи. Въ наше время познанія и высокая образованность тѣмъ необходимѣе для художника, что должны восполнить въ немъ недостатокъ религіознаго чувства. Пусть остается въ своемъ благочестивомъ невѣдѣніи сельскій иконописецъ; но живописецъ-академикъ долженъ основательно изучить исторію, философію, политику, если хочетъ предложить въ своемъ произведеніи что-нибудь дѣльное и для всѣхъ интересное.

Вовторыхъ, художникъ долженъ относиться къ своему призванію честно, потому что онъ взялъ на себя великую задачу—проповѣдовать правду жизни. Или онъ вѣруетъ—и тогда пишетъ иконы; или не вѣруетъ—и уже не беретъ себѣ выгодныхъ заказовъ на иконостасы. Разладъ между современнымъ состояніемъ искусства и религіозными потребностями народа замѣчается собственно

въ нашемъ отечествѣ. Въ большей части случаевъ эти благочестивыя потребности удовлетворяются старинною рутиной сельскихъ иконописцевъ, которые по отношенію искусства къ религіи принадлежатъ еще къ тому первобытному времени, когда художественные интересы почти исчезали предъ религіозной идеей. Впрочемъ, когда хотятъ въ церковномъ искусствѣ сдѣлать что-нибудь изящное, обращаются къ настоящимъ художникамъ. Будучи воспитаны въ современныхъ понятіяхъ объ искусствѣ, они не чувствуютъ въ себѣ ни малѣйшаго призванія къ церковнымъ сюжетамъ и берутся за нихъ потому только, что находятъ въ этихъ заказахъ матеріальную выгоду. Художниковъ судить строго за это нельзя; не виноватѣе и заказчики, неразвитой вкусъ которыхъ они удовлетворяютъ самыми жалкими издѣліями, манерными, лишенными искренности и чувства, по большей части откуда-нибудь невпопадъ выкраденными, съ католическими подробностями и вообще съ явными ошибками противъ православной иконографіи. Лучшими изъ произведеній въ этомъ родѣ надобно признать тѣ, въ которыхъ къ церковному сюжету примѣнено правило историческаго правдоподобія, то-есть, когда икона переходитъ въ историческую картину. Хотя этотъ родъ искусства менѣе всего удовлетворяетъ иконографіи, которая главнѣйшимъ образомъ основывается на преданіи и вообще не терпитъ историческаго взгляда въ сюжетáхъ, не доступныхъ исторической критикѣ, напримѣръ, въ изображеніи Благовѣщенія, Рождества, Воскресенія, Вознесенія и т. п.; все же, перерабатывая икону въ историческую картину, художникъ, по крайней мѣрѣ, безъ насилованія своей религіозной совѣсти, можетъ до из-

вѣстной степени добросовѣстно и честно относиться къ своему произведенію. Только долженъ онъ помнить, что работаетъ не въ интересахъ религіи и вовсе не въ церковномъ стилѣ. Для собственно религіознаго искусства, какимъ оно было на западѣ до XV вѣка, иконографическая святыня—не прошедшее, а вѣчно пребывающее, не историческій фактъ, не рядъ единичныхъ явленій, болѣе или менѣе подверженныхъ временнымъ случайностямъ, а необходимое, типическое воплощеніе божественныхъ откровеній. Святыня, которую тогда художникъ изображалъ, не уносила его воображенія въ прошедшее, а какъ видѣніе, ниспосылаемое свыше, была для него существенною частью его нравственнаго бытія. Потому онъ скорѣе мирился съ анахронизмомъ, низводя священныя событія въ свою современность, нежели бы съ тѣмъ предположеніемъ, въ то время невозможнымъ, что міръ уже оскудѣлъ чудесами, и что въ современной дѣйствительности перестали повторяться благодатныя откровенія въ вѣщихъ видѣніяхъ. Художникъ нашего времени уже не чаетъ этихъ видѣній; какъ къ чуждому и далекому отъ него относится онъ къ священному событію, которое думаетъ изобразить: подходитъ къ нему искусственными путями историческихъ изслѣдованій и напрасно ищетъ точекъ соприкосновенія съ нимъ въ своей современности.

Переходя къ сюжетамъ, составляющимъ содержаніе новѣйшаго искусства, остановимся на изображеніяхъ текущей жизни и историческихъ фактовъ.

Ежедневная жизнь предлагаетъ для искусства такой громадный матеріалъ, въ выборѣ котораго предстоятъ главныя затрудненія. Можно изображать все, что угодно,

и великое и малое, и серьезное и смѣшное, и доброе и злое: но какъ сдѣлать, чтобы взятое изъ жизни было для всѣхъ интересно? По новѣйшей теоріи, художникъ долженъ брать самое характеристическое, слагая воедино то, что̀ жизнь представляетъ врозь, по частямъ. Это, въ сущности, повтореніе той же древней теоріи, по которой греческій живописецъ изобразилъ красоту богини по нѣсколькимъ натурщицамъ, взявъ отъ каждой то, что нашелъ въ ней лучшаго. Но натурщицы не вдохновили въ художника идеи о божественной красотѣ. Мелочи дѣйствительности не сгруппируются въ характеристическій типъ, если самый типъ предварительно не образуется въ фантазіи художника, какъ сумма его убѣжденій и воззрѣній на міръ, если *отвлеченный типъ* не предстанетъ передъ нимъ въ *живомъ* обликѣ *идеала*. Лучше всего эту мысль можно объяснить распространеннымъ въ наше время обличительнымъ родомъ сюжетовъ. Жизнь предлагаетъ бездну случаевъ всякой неурядицы. Чтобы выбрать изъ нихъ самые характеристическіе и наиболѣе позорные, подлежащіе всеобщему осужденію, надобно предварительно глубоко сознать тотъ нравственный принципъ, тотъ идеалъ, отклоненіе отъ котораго будетъ общимъ понятіемъ набранныхъ изъ жизни разныхъ частностей. Самая идея такого произведенія будетъ состоять въ противорѣчіи дѣйствительности съ идеаломъ. Это противорѣчіе должно возбуждать смѣхъ или негодованіе, и чѣмъ сильнѣе убѣжденъ художникъ въ непогрѣшимости своего идеала, тѣмъ позорнѣе представитъ онъ дѣйствительность, тѣмъ могущественнѣе произведетъ впечатлѣніе. Итакъ, воспитаніе въ художникѣ благороднаго, нравственнаго чувства и глубокаго

взгляда на правду жизни—вотъ главнѣйшее условіе для счастливаго выбора сюжетовъ изъ [illegible]твительности. Другими словами: надобно искренно и глубоко вѣровать въ идеалъ, чтобы создать что-либо прочное и великое въ такъ называемомъ реальномъ стилѣ.

Такъ какъ искусство въ своихъ формахъ увѣковѣчиваетъ дѣйствительность, то художникъ долженъ брать изъ современности только тѣ характеристическія черты, которыя могли бы быть интересны и въ отдаленномъ будущемъ, то-есть, такія черты, въ которыхъ проявляется не временная случайность, а существенное свойство человѣческой натуры вообще. Потому-то такъ ничтожны и жалки всѣ тѣ произведенія, въ которыхъ главный интересъ полагается въ угожденіи какой-нибудь современной политической партіи, въ намекахъ на личности, въ проведеніи какой-нибудь модной доктрины и т. п. Пародіи и похвальныя оды не долговѣчны. Выраженныя въ стихахъ, онѣ еще могутъ быть для потомства понятны, хотя и не интересны; но изображенныя на полотнѣ, онѣ теряютъ для него всякій смыслъ, если не снабжены объяснительнымъ текстомъ. Если художникъ не руководствуется своимъ прямымъ призваніемъ изображать человѣка вообще, въ его существенныхъ качествахъ, хотя и опредѣляемыхъ временными и мѣстными условіями, то непремѣнно растеряется въ пустыхъ подробностяхъ, измельчаетъ въ намекахъ на личпости и на преходящіе интересы дня.

Одна изъ важныхъ ошибокъ, состоящая въ смѣшеніи границъ между живописью и поэзіей, особенно можетъ грозить художнику нашихъ временъ; потому что уравновѣшивая содержаніе своего произведенія съ суммой

понятій, свѣдѣній и принциповъ, выработанныхъ литературой, поли[illegible] и наукой, онъ легко можетъ перейти границу средствъ своего искусства. Иныя ученія, каково бы ни было достоинство ихъ, имѣютъ мѣсто въ книгѣ, а въ живописи и скульптурѣ ведутъ къ пародіи и безсмыслицѣ. Парадоксъ въ книгѣ по крайней мѣрѣ предлагаетъ работу для ума; но въ картинѣ является непозволительною дерзостью, когда посягаетъ на достоинство человѣка и на общепризнанныя святыни. Особенно погрѣшаетъ художникъ въ непониманіи границъ своего искусства, когда берется обличать то, что̀ доступно только литературному обличенію. Грязныя сцены, весьма обыкновенныя въ современныхъ романахъ, на полотнѣ, кромѣ отвращенія, никакого иного эффекта произвести не могутъ. Въ романѣ грязное содержаніе освѣщается нравственною мыслію поэта, ироніей, насмѣшкой, негодованіемъ. Живопись мало способна къ выраженію личныхъ ощущеній художника и тѣмъ менѣе къ выраженію осмѣянія, для котораго требуется остроуміе въ выводѣ мыслей одной изъ другой, а не въ нѣмомъ представленіи одного момента, чѣмъ только и можетъ располагать живопись. Какъ недостаточны средства живописи для насмѣшки, явствуетъ изъ того, что карикатуры, для ясности и пикантности, обыкновенно сопровождаются объяснительнымъ текстомъ или подписью. Ѳедотовъ чувствовалъ этотъ недостатокъ живописи въ обличительномъ родѣ, и не довольствуясь ея формами, дополнялъ содержаніе своихъ картинокъ шутливыми комментаріями въ стихахъ.

Пикантность Верещагинскихъ сценъ изъ послѣдней Турецкой войны надобно понимать не столько изъ са-

мыхъ картинъ, сколько изъ надписей, которыми онѣ снабжаются *. Для карикатуръ Гогарта потребовались многіе томы объяснительнаго текста.

Искусства изобразительныя по существу самихъ формъ своихъ способны только къ спокойному выраженію жизни. Все рѣзкое нарушаетъ гармонію очертаній. Драматизмъ трогательныхъ сценъ живопись схватываетъ не въ моментъ рѣшительной катастрофы. По крайней мѣрѣ художники лучшей эпохи строго наблюдали это правило. Тѣмъ менѣе способна живопись къ нарушенію гармоническаго цѣлаго насмѣшкой. Италія, страна классическая въ дѣлѣ искусства, вовсе не знала насмѣшливаго, комическаго рода живописи. Теньеръ и другіе Голландцы въ своихъ тривіальныхъ сценахъ разсчитывали не на осмѣяніе этихъ сценъ, а на внушеніе къ нимъ интереса, по скольку человѣкъ можетъ быть интересенъ въ своей ежедневной, мелочной жизни. Впрочемъ, они доходили до отвратительнаго, когда покушались изображать грязныя отправленія животной натуры въ человѣкѣ. Въ настоящее время, съ расширеніемъ предѣловъ художественнаго содержанія, живописецъ можетъ посягать и на осмѣяніе, и на иронію, и вообще на сатирическое обличеніе; но чтобъ имѣть успѣхъ, онъ долженъ пользоваться этимъ правомъ весьма осторожно. Изображая житейскую грязь, онъ не долженъ забывать, что его прямое призваніе—облагораживать свою публику, вносить въ душу успокоеніе, утолять злобу дня и уравновѣшивать заботы и тревоги дѣйствительности чистыми радостями художественнаго впечатлѣнія. Художникъ не-

* О Верещагинѣ внесено въ 1885 году.

благодарно потратитъ свое дарованіе, если съ поразительною правдой изобразитъ отвратительное. Его картина поразитъ на одно мгновеніе, какъ поражаетъ толпу торговая казнь, а потомъ будетъ внушать только омерзеніе.

Касательно сюжетовъ историческихъ, отъ современнаго художника, кромѣ обширныхъ свѣдѣній по исторіи быта и костюма, требуется глубокій взглядъ на прошедшее, въ его отношеніи къ интересамъ нашего времени. Надобно, чтобъ онъ былъ столько же образованъ и развитъ, какъ Лессингъ въ разобранной нами картинѣ. Не довольно того, чтобы лица исторической картины были одѣты въ костюмы своей эпохи и окружены всею тогдашнею обстановкою; надобно, чтобы самыя чувства и страсти носили отпечатокъ своего времени. Но и этого мало. Исторія необъятна. На чемъ въ ней остановиться? Какой выбрать сюжетъ, чтобъ онъ былъ интересенъ и поучителенъ для всѣхъ и каждаго? Живопись не исторія. Она не поучаетъ историческимъ фактамъ, а изъ прошедшаго извлекаетъ общечеловѣческія идеи и возбужденіемъ къ нимъ интереса расширяетъ человѣку его настоящее. Всего болѣе пригодны для этой цѣли важныя событія и громкія личности. Они интересуютъ всѣхъ, потому что всѣмъ извѣстны; но вмѣстѣ съ тѣмъ они предлагаютъ художнику новыя трудности, вызывая его открыть въ сюжетѣ избитомъ что-нибудь особенное, неожиданное, поражающее новизной. Отъ художника требовать вполнѣ строгаго безпристрастія, подобающаго историку, нельзя. Увлеченіе даетъ произведеніямъ фантазіи особенную прелесть, но оно не должно вдаваться въ крайности исключительнаго направленія. Само собою

разумѣется, что произведенія, составленныя по заказу въ угожденіе партіи или чьего-либо мнѣнія, будутъ страдать односторонностію въ пониманіи исторіи и ея отношеній къ современнымъ интересамъ. Пусть художникъ изображаетъ историческій сюжетъ пристрастно, только бы не подчинялся онъ постороннимъ внушеніямъ. Сознаніе своего достоинства обязываетъ его къ искренности и оригинальности.

Въ заключеніе надобно сказать нѣсколько словъ объ эстетическомъ образованіи въ нашемъ отечествѣ. Если современный художникъ долженъ быть во всѣхъ отношеніяхъ человѣкъ просвѣщенный, то тѣмъ болѣе долженъ онъ получить самое полное эстетическое воспитаніе.

Вкусъ не можетъ быть правильно развитъ на однихъ только новѣйшихъ произведеніяхъ. Необходимо изученіе всего художественнаго преданія, завѣщаннаго намъ отъ прошедшихъ временъ. За неимѣніемъ оригиналовъ, и художникъ, и публика могутъ довольствоваться хорошими копіями. Притомъ изготовленіе копій съ классическихъ произведеній въ высшей степени наставительно для художника. Эта истина издавна сознавалась нашею Академіей Художествъ, залы которой наполнены отличными копіями съ Рафаэля, Тиціана, Доменикино и другихъ мастеровъ первой руки. Желательно, чтобъ обычай копированія возстановился между нашими художниками съ большею энергіей и въ бо́льшихъ размѣрахъ, чтобы наше отечество мало-по-малу пріобрѣтало въ копіяхъ все прекрасное, чѣмъ знамениты храмы, музеи и другія общественныя зданія на западѣ. Россія вовсе незнакома съ старинными мастерами, предшествовавшими эпохѣ Возрожденія. Петербургскій Эрмитажъ особенно

бѣденъ ими, а для Академіи Художествъ копій съ ихъ произведеній не дѣлали. Вотъ новое широкое поприще для дѣятельности нашихъ художниковъ. Впрочемъ, вкусы не должны быть стѣсняемы въ выборѣ. Кто наклоненъ къ реализму, найдетъ отличные оригиналы для копированія въ Антверпенскихъ Рубенсахъ, въ Брюжскихъ Ванъ-Эйкахъ и Мемлингахъ. Желательно, чтобы мы имѣли въ копіяхъ и лучшіе образцы старой нѣмецкой живописи, въ превосходной школѣ Кёльнской, и т. д.

Современность сама по себѣ такъ обаятельна, что не надобно опасаться за художника, что онъ потеряетъ сочувствіе къ ея интересамъ, если улучитъ время на изученіе и старыхъ мастеровъ. Полагать, что онъ такъ увлечется этими мастерами, что ослабѣетъ въ желанномъ для будущихъ успѣховъ реализмѣ,—значило бы бросить тѣнь сомнѣнія на незыблемость основъ этого новѣйшаго стиля. Любовь и удивленіе къ идеальному творчеству Гёте, не покидавшія Тургенева до послѣднихъ годовъ его жизни, не совратили же его съ принятаго имъ однажды навсегда реалистическаго пути *. Заподозрить живописца, что онъ повредитъ своему реализму изученіемъ Рафаэля, Веласкеза или Рембрандта,—было бы столько же оскорбительно для памяти этихъ великихъ геніевъ, какъ и для современнаго искусства, пролагающаго новые пути къ воспроизведенію дѣйствительности. Широкій взглядъ на искусство въ историческомъ развитіи только расширитъ его взгляды на отношеніе искусства и къ новѣйшему времени, воспитывая самостоятельность и предохраняя отъ односторонности.

* О Тургеневѣ внесено въ 1885 году.

Столько же необходимо для воспитанія и вообще русской публики наглядное знакомство съ образцами всѣхъ эпохъ исторіи искусства по хорошимъ копіямъ, расположеннымъ въ историческомъ порядкѣ. Пока не будетъ это приведено въ исполненіе, и не въ одномъ только Петербургѣ, но и по другимъ главнымъ городамъ нашего отечества, до тѣхъ поръ всѣ эти выставки новѣйшихъ издѣлій не принесутъ и десятой доли той пользы для эстетическаго воспитанія публики, сколько могли бы онѣ принести при широкомъ взглядѣ на послѣдовательное развитіе искусства. Что русская публика не прочь отъ мысли поучиться на старинномъ художественномъ произведеніи, можно, между прочимъ, судить по тому, что не однажды была выставляема въ Москвѣ копія съ извѣстнаго *Страшнаго суда*, что въ Данцигѣ, и судя по стеченію публики, вѣроятно, не безъ выгоды для выставлявшаго.

Искусство есть такая примирительная область, въ которой болѣе, нежели гдѣ бы то ни было, настоящее сближается и роднится съ прошедшимъ. Греческая статуя и теперь нравится. Портретъ Рембрандта и теперь даетъ новаго знакомаго въ изображенной на немъ личности. Мѣняются взгляды на жизнь, но геніальное воссозданіе жизни, когда бы и кѣмъ бы оно произведено ни было, всегда и для всѣхъ будетъ современно. Отнимать у публики непосредственное знакомство съ старинными произведеніями—значитъ болѣе, нежели лишать ея эстетическое воспитаніе историческихъ основъ: это—лишать ее всегда новыхъ и свѣжихъ художественныхъ наслажденій.

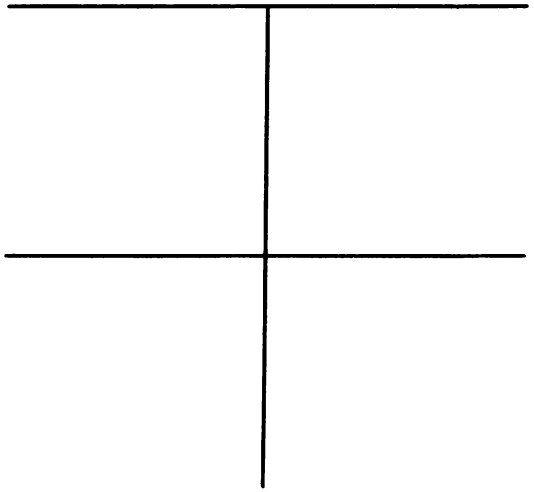
Какъ бы кто ни смотрѣлъ на современное искусство,

успѣхи его въ настоящемъ и будущемъ не подлежатъ сомнѣнію. Лучшею гарантіей въ этомъ служитъ всестороннее историческое и эстетическое изученіе художественныхъ произведеній всѣхъ вѣковъ, которое составляетъ одну изъ главныхъ задачъ нашего времени, и особенно у насъ въ Россіи, такой бѣдной художественными преданіями и пособіями для эстетическаго образованія.

1868 г.

КОНЕЦЪ ПЕРВОЙ ЧАСТИ.

This book is the property of the
Fine Arts Library
of **Harvard College Library**
Cambridge, MA 02138 617-495-3374



Please observe all due dates carefully. This book is subject to recall at any time.

The borrower will be charged for overdue, wet or otherwise damaged material.
Handle with care.

FA161.25
Moi dosugi; sobrannyia iz periodich
Fine Arts Library AXR2201
3 2044 033 783 531